

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

I

LE NARRATRICI

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2021

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio



AdI Editore

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

I

LE NARRATRICI

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italianisti
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
15-16 dicembre 2021

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio

AdI Editore

ISBN 9788890790591

Copyright Adi Editore 2023

Ogni saggio contenuto in questo volume è stato sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.

INDICE

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| BEATRICE ALFONZETTI, ANNALISA ANDREONI, CHIARA TOGNARELLI, SEBASTIANO VALERIO <i>Premessa</i> | 5 |
| GINO RUOZZI <i>Saluto e introduzione ai lavori</i> | 7 |
| LOREDANA PALMA <i>Oltre la narrazione. Una rilettura del Paese di Cuccagna e del Romanzo della fanciulla di Matilde Serao</i> | 9 |
| EMANUELA BUFACCHI <i>Serao e il Realismo urbano sulla linea Ventre di Napoli-Virtù di Checchina</i> | 19 |
| GIUSI LA GROTTERIA <i>«Fra le crepe dei vecchi muri»: gli interstizi di libertà nella Casa nel vicolo di Maria Messina</i> | 29 |
| MILENA CONTINI <i>Cenere di Grazia Deledda: tra contos arcaici e suggestioni contemporanee</i> | 37 |
| ONORINA SAVINO <i>La funzione interculturale di Grazia Deledda: modernità e trasgressione nel romanzo autobiografico Cosima</i> | 47 |
| EVA-TABEA MEINEKE e STEPHANIE NEU-WENDEL <i>L'autobiografia modernista al femminile: Una donna e Cosima</i> | 55 |
| FABIANO BELLINA <i>La narrativa lirico-romantica in Amo dunque sono di Sibilla Aleramo</i> | 65 |
| MARÍA GRACIA MORENO CELEGHIN <i>L'allegoria della casalinga in Nascita e morte della massaiia di Paola Masino</i> | 79 |
| ADA PLAZZO <i>Artemisia di Anna Banti, una storia di catarsi al femminile</i> | 87 |
| MONICA CRISTINA STORINI <i>Banti lettrici di Serao: un tentativo di inserimento nel canone</i> | 97 |
| ANTONIO R. DANIELE <i>Forte come un leone di Gianna Manzini: scrivere senza rinunce nel ventre del romanzo italiano del secondo dopoguerra</i> | 109 |
| SIRIANA SGAVICCHIA <i>Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: romanzo di un'altra epoca?</i> | 117 |
| MASSIMO SCHILIRÒ <i>La casa dei ragazzi e la tenda orientale. Sull'Isola di Arturo di Elsa Morante</i> | 129 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| LUCINDA SPERA « <i>Aspetto il suo libro nuovo</i> »: Dalla parte di lei di <i>Alba de Céspedes classico del Novecento</i> | 141 |
| SABINA CIMINARI « <i>Il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo</i> ». <i>Alba de Céspedes, il canone e il Rimorso</i> | 149 |
| VALERIA PUCCINI « <i>Non si vive senza amore impunemente</i> »: Palma e sorelle di <i>Laudomia Bonanni</i> | 163 |
| DORA MARCHESE <i>Cortile a Cleopatra e il mondo levantino di Fausta Cialente</i> | 171 |
| FRANCESCA RUBINI « <i>Un'oscurità sfavillante</i> ». Le quattro ragazze Wieselberger e il romanzo di <i>Fausta Cialente</i> | 181 |
| LORETA DE STASIO <i>La trasgressione nell'autenticità e semplicità di Lessico familiare di Natalia Ginzburg</i> | 191 |
| CRISTINA VIGNALI DE POLI <i>Per una rilettura di Angelici dolori di Anna Maria Ortese</i> | 203 |
| CHIARA TOGNARELLI <i>Vox clamantis in deserto. Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese</i> | 211 |
| LAURA FORTINI <i>Alice Ceresa e le altre: oltre il canone del Novecento</i> | 231 |
| FIAMMETTA CIRILLI <i>Revisione editoriale, manomissioni, cesure. Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato: alcune note sulla prima edizione (Einaudi 1980)</i> | 239 |
| LEA DURANTE <i>Althénopis. Fabrizia Ramondino nello spazio dell'universale napoletano</i> | 249 |
| ILARIA ROSSINI <i>Goliarda Sapienza e la Francia: L'arte della gioia</i> | 257 |
| ALLIE GAMBLE <i>Riflettere, raccontare, lottare: La lunga vita di Marianna Ucrìa e le interiorità sociali di Dacia Maraini</i> | 265 |
| ALESSIA SCACCHI <i>Bibliografia delle autrici del Novecento: il canone in ombra</i> | 273 |
| Tavola rotonda | |
| ANNALISA ANDREONI <i>Femmine che scrivono romanzi. Sul canone e sulla storiografia letteraria del Novecento</i> | 283 |
| MATTEO DI GESÙ <i>Il dibattito sul canone delle donne e le sue ricadute. Qualche annotazione</i> | 289 |

Premessa

Sono qui raccolti gli atti del Convegno svoltosi sulla piattaforma online dell'AdI-Associazione degli Italianisti il 15 e il 16 dicembre 2021 a cura del Gruppo di ricerca «Studi delle donne nella letteratura italiana». Il Gruppo, attivo dal 2014, ha organizzato incontri e sessioni di lavoro sulle scritture femminili all'interno dei Congressi annuali dell'Associazione e ha promosso la pratica di una storiografia letteraria inclusiva della produzione delle donne. Questo Convegno, dedicato alla narrativa, ha inaugurato una serie di tre incontri annuali comprendente anche la poesia e il teatro, serie con la quale si vuole contribuire alla costituzione di un nuovo canone del Novecento. Ogni relazione, dunque, si incentra sulla lettura di un'opera narrativa specifica, che analizza nelle sue caratteristiche estetiche e in relazione alla storia letteraria del secolo.

Beatrice Alfonzetti
Annalisa Andreoni
Chiara Tognarelli
Sebastiano Valerio

GINO RUOZZI
Presidente AdI-Associazione degli Italianisti

Porto con grande piacere il saluto dell'AdI-Associazione degli Italianisti all'apertura di questo importante e attraente convegno sulle scrittrici narratrici nella letteratura italiana del Novecento.

È da almeno due decenni che all'interno dell'AdI si sta lavorando per definire meglio il considerevole apporto delle scrittrici nella letteratura italiana, documentando e valorizzando in termini di quantità e di qualità una presenza sempre più significativa ma non ancora adeguatamente attestata dalle antologie e dalle storie della letteratura.

È con questo auspicabile e doveroso obiettivo che il gruppo di lavoro AdI dedicato agli «Studi delle donne nella letteratura italiana» ha promosso l'attuale convegno, per mostrare la ricerca svolta e le linee sulle quali indirizzarsi nei prossimi anni per intensificare quanto già avviato e fatto.

Si tratta pertanto di un convegno che intende porre le basi per uno sviluppo sistematico dello studio delle scrittrici nel Novecento e nel Duemila, perché la loro voce all'interno delle letture e degli insegnamenti scolastici e universitari sia sempre più consistente.

È uno scopo ambizioso da perseguire con tenacia e impegno: questo convegno è la dimostrazione che le premesse ci sono, occorre farle maturare e renderle sempre più attive e fertili nel dibattito letterario contemporaneo. Per questo occorre un impegno costante e duraturo che coniughi la ricerca universitaria, la letteratura militante, i progetti editoriali, la comunicazione culturale e l'intervento nei mass media.

Il convegno odierno è un primo passo in questa direzione e si vuole porre quale appuntamento annuale per dare sostanza e continuità all'obiettivo indicato.

La letteratura delle donne nel Novecento (e oggi) ha un peso che forse per la prima volta nella storia equivale a quello maschile. Il dato ha un valore sociologico ed è dovuto al processo di emancipazione cominciato nell'Ottocento e proseguito in modo decisivo nel Novecento. Ma naturalmente ha sempre più anche un rilievo estetico, poiché all'aumento della quantità si aggiunge quello risolutivo della qualità. Ne è un luminoso esempio la reputazione critica e popolare di Elsa Morante che negli ultimi decenni è sensibilmente cresciuta tanto da diventare il modello di un generale riscatto letterario, sociale e sessuale. Questo mutamento dello stato dell'arte è esploso negli anni duemila con il fenomeno internazionale di Elena Ferrante, il cui successo ha pochi precedenti nella letteratura italiana, confermando una crescita quantitativa e qualitativa della letteratura delle donne. Il dato si riscontra ancora poco negli strumenti scolastici ma è in sicuro e progressivo aumento. A iniziare anche da una indispensabile rivalutazione di Grazia Deledda, unico Nobel femminile italiano e scrittrice anticipatrice di un modello umano e professionale autonomo e rilevante. Si pensi a Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Amalia Guglielminetti, Lalla Romano, Natalia Ginzburg, Maria Bellonci, Anna Banti, Alba de Céspedes, Paola Masino, Renata Viganò, Anna Maria Ortese, Goliarda Sapienza, Oriana Fallaci, Dacia Maraini. A livello internazionale sono sempre più frequenti i rinvii e le proposte antologiche di testi di Virginia Woolf, Colette, Luce Irigaray, Christa Wolf, Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Nadine Gordimer, Marguerite Duras, Toni Morrison, Alice Munro.

Il contributo delle scrittrici è accompagnato da un graduale aumento della operosa e dirigenziale partecipazione delle donne nel mondo della critica e del giornalismo, dell'editoria e dell'università.

Nel mondo della scuola la presenza femminile è senza dubbio maggioritaria ed è probabilmente necessario un ulteriore e coraggioso processo di valorizzazione delle scritture femminili per dare un quadro più equilibrato e fedele della letteratura del Novecento. Le scrittrici esprimono voci originali ed essenziali per una migliore e più ampia comprensione del mondo, punti di vista che arricchiscono in modo determinante le future prospettive della letteratura.

In questo contesto in fecondo movimento il convegno odierno assume un notevole valore e può servire a irrobustire e integrare il processo di fondamentale e necessario aggiornamento del canone della letteratura italiana.

LOREDANA PALMA
Università 'L'Orientale' di Napoli

Oltre la narrazione.

Una rilettura del Paese di Cuccagna e del Romanzo della fanciulla di Matilde Serao

A differenza della maggior parte delle nostre scrittrici, a Matilde Serao non è mancata, né ai suoi tempi né dopo la morte, quella visibilità che le ha fatto guadagnare un qualche spazio all'interno dei manuali di storia letteraria. A ben vedere, tuttavia, la scrittrice sembra essere rimasta nel limbo delle 'occasioni mancate', prigioniera di una visione critica che ha espresso a più riprese riserve sulla sua inclusione nel canone del Novecento. Nonostante le parziali riabilitazioni e gli studi a lei dedicati, Serao attende ancora il pieno riconoscimento del valore della sua opera, a cominciare da quel meraviglioso affresco che è Il paese di Cuccagna. Il saggio prende in esame proprio quest'ultimo, insieme a Il romanzo della fanciulla, testi che tradiscono, dietro l'apparente 'disimpegno' della narrazione, un'acuta capacità di osservazione della realtà del tempo. Rispetto a Verga, Serao scrive in maniera 'altra' ma non per questo meno efficace e ci immette con maestria in un mondo, il suo mondo, non meno compatto di quello descritto nei Malavoglia.

A differenza della maggior parte delle nostre scrittrici, a Matilde Serao non è mancata, né ai suoi tempi né dopo la morte, quella visibilità che le ha fatto guadagnare un qualche spazio all'interno dei manuali di storia letteraria. A ben vedere, però, la scrittrice sembra essere rimasta a lungo nel limbo delle 'occasioni mancate', prigioniera di una visione critica che ha espresso a più riprese riserve sulla sua inclusione nel canone letterario otto-novecentesco: troppo irregolare la sua scrittura, troppo sentimentale per essere verista, troppo indulgente al romanzo d'appendice.¹ A questi 'troppo' se ne potrebbe aggiungere un altro, forse addirittura decisivo per comprendere (ma non per avallare) le ragioni di questo perdurante stazionare di Serao sul *limen* della letteratura 'alta': troppo giornalista. Di queste preclusioni critiche, come pure della pretesa eccessiva napoletanità della scrittrice, ha scritto già Wanda De Nunzio Schilardi che, nella sua introduzione alla riproposta editoriale de *La conquista di Roma*, romanzo accolto, alla sua uscita, da giudizi non sempre benevoli, esprime l'intento di «contrastare il cliché consolidato di una Serao scrittrice 'napoletana' [...] e di rimuovere il pregiudizio secondo il quale il giornalismo avrebbe nociuto alla sua arte».²

¹ Per lungo tempo la critica ha applicato alla lettura di Serao un «metodo antologizzante», secondo quanto rileva Tommaso Scappaticci (T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995, 4), intendendo che l'opera della scrittrice ha incontrato riserve nei confronti di questa o quella parte della sua produzione. Già Croce, nel 1903, salutava il ritorno alla «vita vissuta» di Serao, dopo la parentesi, a suo giudizio poco convincente, dello psicologismo e del misticismo (cfr. B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, seconda edizione riveduta dall'autore, Bari, Laterza, 1922, 70). Circa dieci anni dopo, Renato Serra, esprimeva un giudizio poco lusinghiero sulle opere seraiane più recenti, parlando della sua migliore narrativa come di una stagione ormai conclusa: «C'è stato un tempo, raccontano i vecchi, in cui anch'essa fece dei tentativi di arte vera e propria [...]. Se mai si tratta di un tempo lontano. I suoi *clichés* appartengono alla letteratura commerciale di second'ordine» (R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, 112). Anche Luigi Russo, nel tentativo di «rendere giustizia» alla scrittrice, invitava a distinguere la prima produzione dall'ultima che aveva «finito col confondere la S. nel novero dei romanzatori popolari» (L. RUSSO, *I narratori. (1850-1950)*, nuova edizione integrata e ampliata, Milano-Messina, Principato, 1951, 155). Alfredo Panzini, dopo appena cinque anni dalla morte della scrittrice, sosteneva che la sua fama stesse scemando e, pur ritenendo opportuna una rivalutazione della sua opera, giudicava l'ultima produzione «libri di mondanità», nei quali Serao «falli e si perdettesse» (A. PANZINI, *Una donna che dipinse con la penna*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1932). Ormai alla metà del Novecento, Francesco Flora dedicava alla scrittrice soltanto una pagina nella sua *Storia della letteratura italiana*, rimarcandone la napoletanità e, pur apprezzando le sue capacità descrittive, non le riconosceva «la virtù della rielaborazione» (F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1948, 281).

² W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Introduzione*, in M. SERAO, *La conquista di Roma*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Roma, Bulzoni, 1997, IX-XLI: IX-X.

Le fa eco Caterina De Caprio, curatrice di un'edizione de *Il paese di Cuccagna*, la quale, a proposito di Serao, denuncia che la «riduttiva maniera di vincolarne l'opera alla "napoletaneria" di maniera, non solo è dura a morire, ma talvolta pare incoraggiata dalle logiche dell'editoria che ne ha riproposto spesso gli scritti senza farsi troppi scrupoli nell'orientare il gusto e l'interpretazione dei lettori [...]».³

Nonostante alcuni riconoscimenti parziali, simbolicamente rappresentati dalle prime antologie novecentesche – pensiamo, ad esempio, alla selezione proposta da Pancrazi,⁴ ben più inclusiva rispetto a quella successiva di Anna Banti,⁵ come tiene a sottolineare Antonio Palermo⁶ – il profilo letterario di Serao ha continuato a sfuggire nel tempo tanto a inquadramenti definitivi quanto a un definitivo oblio. Ha goduto, tuttavia, di una crescente attenzione da parte degli studiosi, che hanno progressivamente esteso il loro campo di indagine all'intero *corpus* della produzione seraiana, riconsiderando anche testi precedentemente colpiti dai giudizi *tranchant* della critica.

Nell'ultimo quarto di secolo⁷ studiosi come Wanda De Nunzio Schilardi,⁸ Raffaele Giglio,⁹ Caterina De Caprio,¹⁰ Patricia Bianchi,¹¹ Toni Iermano,¹² Donatella Trotta¹³ – e, in precedenza, Francesco Bruni¹⁴ – si sono a più riprese occupati di curare nuove edizioni delle opere di Serao, così come si sono moltiplicati monografie e saggi sulla scrittrice,¹⁵ soprattutto in occasione dei due convegni tenutisi a Napoli nel 2004¹⁶ e nel 2018.¹⁷ Soltanto a scorrere gli indici dei contributi contenuti nei volumi dei relativi atti, constatiamo che nel primo di essi lo sguardo degli studiosi si è diviso tra l'attività giornalistica e quella narrativa – ampliata, quest'ultima, a comprendere alcuni dei testi meno esplorati dalla critica come *Il romanzo della fanciulla*¹⁸ o *Il delitto di via Chiatamone*¹⁹ –,

³ C. DE CAPRIO, *La cuccagna e il suo rovescio*, in M. SERAO, *Il paese di Cuccagna. Romanzo napoletano*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Edizioni Partagées, 2004, 5-43: 10-11.

⁴ Cfr. *Serao*, a cura di P. Pancrazi, 2 voll., Milano, Garzanti, 1944-46.

⁵ Cfr. M. SERAO, *L'occhio di Napoli*, prefazione di A. Banti, Milano, Garzanti, 1962.

⁶ Cfr. A. PALERMO, *Da Mastriani a Viviani. Per una storia della letteratura a Napoli fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1987³, 35n.

⁷ Già nel 2002 in una breve rassegna dedicata alle più recenti riedizioni di testi seraiani, avevo avuto modo di rilevare la quantità degli studi e delle riproposte editoriali pubblicati nell'ultimo scorcio del Novecento. Sia consentito pertanto il rimando a L. PALMA, *Matilde Serao tra riedizioni di testi e studi critici: una rassegna (1996-2002)*, «Esperienze letterarie», XXVII (2002), 3, 111-115.

⁸ Cfr. SERAO, *La conquista di Roma...*; EAD., *San Gennaro nella leggenda e nella vita*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Bari, Palomar, 2000.

⁹ Cfr. EAD., *Vita e avventura di Riccardo Joanna*, a cura di R. Giglio, Chieti, Vecchio Faggio, 1992.

¹⁰ Cfr. EAD., *Opale e altri scritti*, a cura di C. De Caprio, Napoli, Dante & Descartes, 1999. A cura della stessa studiosa è anche la già citata edizione de *Il paese di Cuccagna*.

¹¹ Cfr. EAD., *Dal vero*, a cura di P. Bianchi, Napoli, Dante & Descartes, 2000; EAD., *Il ventre di Napoli*, edizione integrale a cura di P. Bianchi, con uno scritto di G. Montesano, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

¹² Cfr. EAD., *La virtù delle donne*, con uno scritto di P. Pancrazi; nota critica e cura di T. Iermano, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999.

¹³ Cfr. *Scritti rari*, a cura di D. Trotta, in *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, Napoli, Liguori, 2008.

¹⁴ Cfr. EAD., *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1985.

¹⁵ Si vedano almeno: V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao. Con un contributo bibliografico (1877-1890)*, Napoli, Liguori, 1989; SCAPPATICCI, *Introduzione...*; W. DE NUNZIO SCHILARDI, *L'invenzione del reale*, Bari, Palomar, 2004; TROTTA, *La via della penna...*; *Visibili, invisibili. Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria. Materiali per una mostra*, a cura di G. Liberati-G. Scalerà-D. Trotta, Roma, CNR, 2016.

¹⁶ Cfr. *Matilde Serao: le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi, Napoli, 1-4 dicembre 2004, a cura di A.R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006.

¹⁷ Cfr. *Nuove letture per Matilde Serao*, Atti, Università di Napoli Federico II, 17-18 ottobre 2018, a cura di P. Bianchi e G. Maffei, «Critica letteraria», XLVII (2019), IV.

¹⁸ Cfr. A. PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle*, in *Matilde Serao. Le opere...*, 231-242.

mentre il più recente convegno ha visto la presenza di interventi che evadono dalle prospettive strettamente letterarie per indagare altre interferenze – del cinema,²⁰ ad esempio, o delle arti figurative²¹ – nell’opera di Serao. Aggiungiamo poi l’interesse che la scrittrice ha richiamato da tempo nel campo degli ormai consolidati studi di genere in lingua anglosassone (che fanno riferimento a un *female gothic*) tra i quali annoveriamo i pionieristici lavori di Ursula Fanning,²² di Laura Salsini,²³ di Marina Escolar²⁴ e di Nancy Harrowitz.²⁵

L’intera produzione di Matilde Serao, dunque, alle soglie del centenario della scomparsa dell’autrice, continua ad affascinare gli studiosi che, di volta in volta, rileggono, rivalutano, rovesciano le prospettive critiche dei contemporanei della scrittrice, se non proprio le sue, come nel noto caso della *Virtù di Checchina*, una novella di cui, in una lettera a Sidney Sonnino, Serao diceva di vergognarsi e che invece Francesco Bruni non esita a giudicare, come molti altri studiosi, un «piccolo capolavoro».²⁶

In questa incessante operazione di rilettura, c’è posto anche per *La mano tagliata* (1912),²⁷ un romanzo considerato, insieme a *Il delitto di via Chiatamone* (1908),²⁸ la parte deteriorata della produzione seraiana,²⁹ su cui ha pesato, ancora in tempi recenti, la condanna – ed il conseguente silenzio – della critica. Parafrasando il sottotitolo del saggio di Fanning – *Old Tales through New Eyes* –,³⁰ *La mano tagliata* si offre invece a una rilettura che, ‘attraverso nuovi occhi’, vada oltre l’etichetta di romanzo d’appendice e rintracci nel testo sia le ascendenze letterarie che l’influenza dell’attualità.³¹ Nel romanzo, ad esempio, è possibile rinvenire alcune suggestioni provenienti dai

¹⁹ Cfr. A. PIETROPAOLI, *Il delitto di via Chiatamone*, in *Matilde Serao: le opere e i giorni...*, 243-261.

²⁰ Cfr. P. BIANCHI, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, in *Nuove letture...*, 693-714.

²¹ Cfr. V. CAPUTO, *«Io non m’intendo di pittura»*. Note su letteratura e arti figurative in *Matilde Serao*, in *Nuove letture...*, 679-692.

²² Cfr. U. FANNING, *Sentimental Subversion: Representations of Female Friendship in the Work of Matilde Serao*, «Annali d’Italianistica», VII (1989), 63-88; EAD., *Serao’s Gothic Revisions. Old Tales through New Eyes*, «The Italianist», XII (1992), 32-41; EAD., *Matilde Serao: «Scrivere donna»*, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1993; EAD., *Writing Womens Work: the Ambivalence of Matilde Serao*, «Italian Studies», XLVIII (1993) 62-70; EAD., *Gender meets genre. Woman as subject in the fictional universe of Matilde Serao*, Dublin, Irish Academic Press, 2002; EAD., *From Domestic to Dramatic. Matilde Serao’s Use of the Gothic*, in *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, a cura di F. Billiani, G. Sulis, Madison Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2007, 119-138.

²³ Cfr. L. A. SALSINI, *Gendered Genres. Female experience and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Madison Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 1999.

²⁴ Cfr. M. ESCOLAR, *Censorship and Desire in Matilde Serao’s La mano tagliata and Alessandro Manzoni’s I promessi sposi*, in *The Fire Within. Desire in Modern and Contemporary Italian Literature*, a cura di E. Borelli, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 110-117.

²⁵ Cfr. N. HARROWITZ, *Matilde Serao’s «La mano tagliata»*. Figuring the Material in *Mystery*, «Stanford Italian Review», VII (1987), 191-204; EAD., *Double Marginality. Matilde Serao and the Politics of Ambiguity*, in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, a cura di M. O. Mariotti, University Park (PA), Pennsylvania State University Press, 1996, 85-94.

²⁶ F. BRUNI, *Nota introduttiva*, in SERAO, *Il romanzo...*, I-XXXVI: XXXVI.

²⁷ Cfr. M. SERAO, *La mano tagliata. Romanzo d’amore*, Firenze, Salani, 1912.

²⁸ Cfr. EAD., *Il delitto di via Chiatamone*, Napoli, Perrella, 1908.

²⁹ Si veda, ad esempio, il severo giudizio di Tommaso Scappaticci: «Perciò l’ultima Serao si muove tra pathos e mondanità, sublimità psicologica e moralismo, contaminando la forte manipolazione retorica funzionale al rafforzamento degli effetti drammatici con la ricerca di una facile fruibilità, che la porta anche a comporre romanzi popolari secondo le più rigorose convenzioni del genere appendicistico (*Il delitto di via Chiatamone, La mano tagliata*)» (T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari, Laterza, 1995, 148).

³⁰ Cfr. FANNING, *Serao’s Gothic...*

³¹ Sul tema sia consentito rinviare a L. PALMA, *Tra influenze letterarie e dibattito culturale contemporaneo. La figura dello scienziato ne La mano tagliata di Matilde Serao*, in *Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi,*

racconti di Sherlock Holmes che avevano cominciato a circolare a Napoli anche nella traduzione di Filippo Mastriani, figlio del celebre scrittore, un paio di anni prima della sua pubblicazione.³² All'amato autore della *Cieca di Sorrento*, anch'egli recentemente divenuto oggetto di un parziale recupero critico³³ ed oggi riconosciuto come l'antesignano del giallo in Italia,³⁴ si riconduce invece il motivo dell'imbalsamazione, che attraversa *La mano tagliata* e *Il mio cadavere* e che offre ai due scrittori l'occasione di esaltare i progressi della scienza medica napoletana: Mastriani, infatti, fa riferimento al «nuovo metodo d'iniezione alle carotidi»,³⁵ introdotto nel 1834 dal medico palermitano Giuseppe Tranchina e presto diffusosi nella capitale del Regno delle due Sicilie, Serao sembra invece cogliere le suggestioni provenienti dall'attività del medico cagliaritano Efisio Marini.³⁶ Giunto a Napoli alla metà degli anni Sessanta, lo scienziato aveva messo a punto una nuova procedura di imbalsamazione partendo da un braccio umano, proprio l'arto che ne *La mano tagliata* diventa molla dell'azione e oggetto dell'investigazione incrociata del protagonista e dell'antagonista. Non mancano nemmeno le influenze provenienti da tanta altra letteratura, italiana e straniera, come il motivo della mano altro-da-sé su cui si sofferma un articolato studio del 2004 di Vittorio Roda³⁷ che analizza la declinazione del tema nelle opere di Maupassant, Zola, Nerval, Gautier, Tarchetti, Boito. Altro motivo presente nel romanzo seraiano è quello dell'occultismo che nutre tante pagine degli autori nostrani (come quelle di Mastriani o di Salvatore Di Giacomo) e che avvicina perciò Serao ad altri 'cultori' del genere come il Capuana saggista e narratore, Bracco, Tarchetti, Verdinois, Fogazzaro.

Serao dunque non è Verga nell'adesione al canone dell'impersonalità ma il giudizio di valore sulla scrittrice non può misurarsi soltanto con la maggiore o minore distanza dall'indiscusso modello del verismo. Anche quando lavora a testi apparentemente 'disimpegnati', ella sperimenta, si confronta con i modelli più diversi, si inserisce nell'alveo di una tradizione letteraria ancora in via di definizione – anche nella considerazione della critica – come il romanzo *noir* o giallo.

La porta ad una lettura su più livelli dell'opera seraiana era stata già aperta, sul finire del secolo scorso, da Antonio Palermo il quale, pur con riserve e cautele, che traspaiono nel titolo del suo saggio, *Le due narrative di Matilde Serao*, affermava: «non c'è opera della Serao che non abbia dato e

scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea, a cura di S. T. Zangrandi-D. Bombara-E. Patat, Bologna, Pàtron, 2022, 41-58.

³² Cfr. A. C. DOYLE, *Le avventure di Sherlock Holmes. Il segno dei quattro*, trad. di F. Mastriani, Napoli, Romano, 1910; ID., *Le avventure di Sherlock Holmes. Un delitto misterioso*, trad. di F. Mastriani, Napoli, Romano, 1910; ID., *I banditi del Gloria Scott*, trad. di F. Mastriani, Napoli, Romano, 1911; ID., *Le ultime avventure di Sherlock Holmes*, trad. di F. Mastriani, Napoli, Romano, s.d.

³³ La pagina web dedicata al romanziere e costantemente aggiornata dai suoi discendenti diretti dà conto non soltanto degli interventi critici dedicati allo scrittore – dal necrologio di Matilde Serao fino ad oggi – ma anche di tutta una serie di incontri, convegni, mostre e riedizioni di testi (alcuni dei quali raccolti per la prima volta in volume dopo la pubblicazione nelle appendici del «Roma») che si sono susseguiti negli ultimi anni (cfr. www.francescomastriani.it).

³⁴ Cfr. S. DI SALVO, *Con Mastriani il giallo nacque a Napoli*, «Il Mattino», 3 febbraio 2011; P. L. RAZZANO, *Il mio cadavere di Mastriani. Alle radici del giallo italiano*, «la Repubblica», 17 luglio 2014; *Il romanzo 'giallo' è nato a Napoli: da Mastriani a De Giovanni tutto il meglio dell'intrigo in città*, «Il Riformista», 20 febbraio 2022.

³⁵ F. MASTRIANI, *Il mio cadavere*, vol. II, Napoli, Tramater, 1852, 107.

³⁶ Su questa singolare figura di medico cagliaritano, trasferitosi a Napoli intorno alla metà degli anni Sessanta, ed entrato in contatto con alcuni esponenti del mondo letterario della città (si pensi alla sua amicizia con Salvatore Di Giacomo) si rinvia al sito www.efisiomarini.info.

³⁷ V. RODA, *Tra fantastico e parafantastico: la mano ribelle*, in *L'occhio e la memoria. Miscellanea di studi in onore di Natale Tedesco*, Caltanissetta, Editori del Sole, 2004, 327-345.

dia luogo a giudizi contrastanti; e di quelli, si badi, che si elidono irrimediabilmente a vicenda».³⁸ Il critico anticipava perciò possibili ed altre prospettive di lettura. A proposito di *Fantasia*, ad esempio, suggeriva:

[...] se invece si bada a tutto il peso che ha in questo romanzo l'ambientazione, allora l'etichetta critica può risultare assai meno decifrabile, se non come conferma, ci pare, della costitutiva natura incipite dell'opera, dovuta a molti e facilmente supponibili fattori, fra cui non escluderemmo l'intenzione di una consapevole prova su un doppio registro [...].³⁹

Accostando, poco più avanti, la comunità femminile di *Fantasia* a quella dei racconti inclusi nel *Romanzo della fanciulla*, Palermo esprimeva apprezzamento per il valore documentario della narrativa seraiana:

È indubbio che pagine di tal fatta traggono la ragione della loro sopravvivenza soprattutto dalla desuetudine dei contenuti raffigurati. E perciò vanno ricordate insieme a tutte quelle che, in questo senso, risultano maggiormente datate.⁴⁰

Un analogo motivo di interesse per la pagina di Serao viene indicato da Francesco Bruni nella già citata introduzione al volume *Il romanzo della fanciulla*, divenuto un imprescindibile punto di riferimento nella storia editoriale del testo. Lo studioso coglie gli elementi caratteristici della narrativa di Serao che appare distante dalla scrittura di Verga ma, a suo avviso, altrettanto efficace. Infatti, nonostante premetta che «basta aprire quasi a caso qualche novella del Verga e della Serao per constatare la diversità di punto di vista e di tecnica narrativa»,⁴¹ Bruni precisa anche:

[...] se il punto di vista è talvolta, e non di rado, quello del personaggio o anche del gruppo, non è però l'unico assunto nella narrazione: con esso alterna, *in un'alternanza meno radicalmente innovativa della tecnica e della visione verghiana*, il punto di vista della scrittrice che punta direttamente la macchina da presa sulla materia, senza filtri né mediazioni. *Altrettanto grande che nel Verga è, in compenso, la capacità di iniziare il racconto nel modo più rapido e diretto.*⁴²

Dunque Serao raggiunge esiti verghiani quando adotta il punto di vista del personaggio o del gruppo, sia pure risultando «meno radicalmente innovativa» rispetto al Catanese. Osa di meno o forse – potremmo aggiungere – preferisce non derogare del tutto dal suo punto di vista che ritrae il «suo» mondo, pur «senza filtri né mediazioni», come le riconosce Bruni, il quale rimarca anche come, rispetto all'autore de *I Malavoglia*, la distanza tra autori e personaggi sia molto ridotta. «Verga adotta solo il punto di vista della comunità»⁴³ – sostiene lo studioso – perché ha la necessità di calarsi nella prospettiva di personaggi che non appartengono al suo mondo, a differenza di quanto avviene nel *Romanzo della fanciulla* in cui «l'intreccio fra la presa diretta del narratore e il punto di vista dell'ambiente rappresentato non determina fratture, perché la Serao osserva il suo stesso mondo, solo un po' distanziato nel tempo».⁴⁴ Ci sembra di intendere dunque che, nel confronto tra i due scrittori, Serao non risulti 'inferiore' al Catanese ma soltanto 'diversa'.

³⁸ Cfr. PALERMO, *Da Mastriani...*, 35.

³⁹ Ivi, 43.

⁴⁰ Ivi, 45 (corsivo mio).

⁴¹ BRUNI, *Nota introduttiva...*, IV.

⁴² Ivi, V.

⁴³ Ivi, XIII.

⁴⁴ *Ibidem*.

Bruni, inoltre, supera le posizioni critiche, come quelle di Mazzoni, autore di una recensione coeva al libro⁴⁵, che rifiutavano in via pregiudiziale la corallità che si propone invece come elemento essenziale del *Romanzo della fanciulla* così come dei *Malavoglia*. L'obiezione di fondo di Mazzoni non evidenzia un difetto nella composizione bensì un limite della critica stessa, sostiene lo studioso, riconoscendo quindi indirettamente il valore dell'opera di Serao: «non solo gli esiti dei *Malavoglia*, ma anche quelli del *Romanzo* erano troppo innovativi per le categorie usate dalla media dei critici del tempo».⁴⁶

Lo sguardo di Bruni lascia perciò intravedere altre possibilità di lettura del volume seraiano, partendo dall'osservazione dell'importanza di due oggetti, come l'orologio e l'ombrello, per noi banali nel loro uso quotidiano, ma assolutamente straordinari nel mondo descritto dalla scrittrice al punto da risultare determinanti nello svolgimento dell'azione narrativa (si pensi a *Telegrafi di Stato* e alla novella *La virtù di Checchina*).

Pur essendo interessato alla funzione narrativa del *Romanzo della fanciulla*, a Bruni non sfugge l'importanza del ricco contributo di informazioni presente nella scrittura seraiana:

[...] le novelle di Serao, generose di aperture su certe dimensioni ignorate dalle fonti storiche vere e proprie, potrebbero integrare le fonti stesse [...] usare le sei novelle qui pubblicate come fonte sussidiaria, integrativa, per ricostruire la storia sociale e la psicologia collettiva del penultimo decennio del secolo scorso è operazione legittima, ma certo non esaurisce la funzione del libro, che è prima di tutto narrativa.⁴⁷

Un'ulteriore rilettura del volume potrebbe perciò far emergere come gli oggetti, oltre ad avere un valore di documento storico, siano anche funzionali alla ricostruzione di quelle convenzioni sociali che sono parte integrante del mondo descritto da Serao ed hanno forti ripercussioni sulle azioni e sulla psicologia dei personaggi. L'indugiare sulla descrizione di tolette, trine, fermagli, gioielli non è un mero esercizio descrittivo – per quanto non scevro da un intimo compiacimento da parte della scrittrice – ma ha una funzione essenziale nelle motivazioni dell'agire dei personaggi, nello stabilire gerarchie ed anche per smascherare dissimulazioni.

Abbigliamento, accessori, mobili, infatti, danno immediata percezione del gradino occupato dall'individuo nella scala sociale e spesso disvelano agli occhi degli altri la realtà (verrebbe da dire con Basile la *tenta*⁴⁸), provocando nel contempo un lacerante e amaro squarcio di consapevolezza in chi disperatamente cerca di nascondere la propria inferiorità o la propria miseria. Per le fanciulle di cui parla Serao, lo *status* di partenza condiziona fortemente la possibilità di una propria realizzazione, il che vale a dire principalmente l'opportunità di contrarre un buon matrimonio.

L'amore è dunque 'incorniciato', per dir così, all'interno delle convenzioni sociali. I sentimenti – illusori, innocenti, giovanili – devono fare i conti con la realtà del denaro come ben dimostra una più tarda novella seraiana, *O Giovannino o la morte* (1889), in cui il senso pratico della giornalista robusta, ben inserita nella società del suo tempo, non si lascia andare a vagheggiamenti ma è sempre pronto a rappresentare il contrasto stridente tra i palpiti del cuore e la lotta per la sopravvivenza, il cinismo, l'interesse.

⁴⁵ Bruni fa riferimento alla recensione di Guido Mazzoni, *Il Romanzo della fanciulla*, apparsa ne «La Domenica del Fracassa» del 15 novembre 1885.

⁴⁶ Ivi, XV.

⁴⁷ Ivi, III.

⁴⁸ La *tenta* (la tintura), con riferimento alle finzioni che si mettono in atto nella vita sociale, dà nome all'ecloga che chiude la seconda giornata de *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (cfr. G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 2003).

Il tema viene proposto dalla scrittrice anche nel *Romanzo della fanciulla* all'interno della novella *Nella lava*. Qui Enrichetta Caputo vede svanire, a causa della sua povertà, il suo sogno di fidanzarsi con Arturo Aiello, che preferisce alla sua bellezza la solidità economica della brutta Eugenia Malagrida. L'*incipit* con la descrizione della casa della fanciulla in cui ella, nel tentativo di essere all'altezza della compagnia che frequenta, organizza una serata di ballo (che apre la terza parte della novella, dopo i vivaci esterni dei bagni a Santa Lucia e della passeggiata in Villa), ci introduce in un ambiente squallido, dove alla povertà dei mezzi si accompagna un avvilito morale, che apparenta Enrichetta ai vinti della vita, pur senza conferirle la stessa tragicità:

Era un grande stanzone quadrato, senza parato, dipinto semplicemente di giallo smorto: sui mattoni grezzi, sempre polverosi, malgrado l'acqua che vi buttava sempre la signora Caputo, non vi era tappeto.⁴⁹

Basterebbe già questo inizio a fotografare le ristrettezze economiche della famiglia Caputo. Serao, tuttavia, insiste, fino a trasmettere il gelo nell'anima del lettore, indugiano impietosamente su mobili e suppellettili che rivelano il disperato sforzo compiuto dalle padrone di casa per non sfigurare. Madre e figlia vengono però tradite dalla scadente qualità dei mobili e degli oggetti raccogliatici del loro salone che ci fanno pensare all'affastellamento delle «buone cose di pessimo gusto» gozzaniane:

Lungo la parete un divano di lana cremisi, sfiancato, le due poltrone anche di lana, cremisi, coperte di pezzi di merletto all'uncinetto, lavoro speciale di Enrichetta: due o tre scaffaletti di legno nero dipinto, vecchio, scrostato, su cui giacevano dei gingilli antichi e brutti, un albo di vecchie fotografie, certe scatolette di cartone coperte di conchiglie, certe bomboniere di raso stinto: un tavolino tondo in un canto, coperto di marmo bianco, già tutto macchiato di giallo, senza tappeto sopra, su cui erano posati due lumi: un pianoforte verticale, piccolino, con la spalliera di seta rossa tutta tagliuzzata e stinta: una quarantina di sedie di paglia, scompagnate, più basse, più piccole, con la spalliera rossa, con la spalliera nera, ecco tutto il mobilio.⁵⁰

Nonostante i tentativi di celare la vergognosa miseria, la disparità sociale tra Enrichetta e le sue frequentazioni viene inevitabilmente a svelarsi negli imprevisti della serata danzante:

Enrichetta si dava da fare: aveva condotto Riccarda Galanti in cucina, per darle da bere: una cucinetta nuda, con parecchi arnesi, un piattino di maccheroni freddi sopra un tavolino e un pezzetto di cacio svizzero, la cena di Enrichetta: l'acqua era stata presa in un bicchiere di vetro verdastro, da un secchio posato per terra: Riccarda disgustata e impietosita non avrebbe voluto più bere, ma temette offendere Enrichetta. Poi, Emma Froggio, una biondona prepotente, aveva fatto saltare, ballando troppo, due bottoni del suo vestito: Enrichetta dovette condurla nello stanzone scuro, dietro la tenda, con una stearica tolta dal pianoforte e fra i due letti disfatti, le catinelle piene di acqua sporca, gli stracci buttati all'aria e le ciabatte trascinate, trovare un ago, un ditale, del filo per cucire i bottoni di Emma Froggio.⁵¹

Vien da chiedersi, per inciso, a chi appartenga il punto di vista che, descrivendo Emma Froggio come una «biondona prepotente», ne illumina allo stesso tempo le caratteristiche fisiche e morali, così come il giudizio sotteso all'avverbio «troppo» a proposito del dimenarsi nel ballo della ragazza:

⁴⁹ M. SERAO, *Nella lava*, in EAD., *Il romanzo...*, 93-145: 120.

⁵⁰ Ivi, 120-121.

⁵¹ Ivi, 127.

alla povera Enrichetta, alla scrittrice stessa o a Caterina Borrelli, *alter-ego* di Serao, partecipe di quella stessa compagnia? L'ambiguità avalla la riflessione di Bruni che sostiene:

Nel *Romanzo* l'intreccio fra la presa diretta del narratore e il punto di vista dell'ambiente rappresenta non determina fratture, perché la Serao osserva il suo stesso mondo, solo un po' distanziato nel tempo [...].⁵²

Gli oggetti, tanto puntualmente descritti nelle pagine seraiane, non costituiscono una semplice carrellata di frivolezze e di vanità femminili ma sono corrispettivi tangibili della collocazione sociale di chi li possiede nonché segni concreti della realizzazione personale delle donne, proiettata prevalentemente verso il matrimonio ed i figli. Prendiamo, ad esempio, la novella *Non più* che si apre sulla descrizione di una festa di piazza a Santa Maria Capua Vetere:

Ma il gran movimento era sui cinque balconi di Rosina Sticco, la novella sposa: Rosina, la primogenita delle sette sorelle Astianese, si era maritata la settimana prima con Vincenzo Sticco, negoziante di cereali, gli aveva portato cinquantamila lire: il papà Astianese era molto ricco, ma aveva sette figliuole, da dodici a venticinque anni. Sticco era il più ricco del paese, aveva la più bella casa con cinque balconi sulla piazza, l'aveva fatta mobiliare da un tappeziere di Napoli, e Rosina faceva, con un legittimo orgoglio, per la prima volta, gli onori della sua casa. Portava le grosse rosette di brillanti datele dal marito, otto o dieci braccialetti pesanti e luccicanti, ed era soddisfatta di sé, del suo salone rosso e oro, della sua stanza da letto azzurra e bianca. E la mostrava tutta questa *roba*, a tutti e a tutte, senza celare la sua soddisfazione.⁵³

Gli oggetti esibiti da Rosina, equivalenti della 'roba' verghiana – richiamata anche nel sostantivo adoperato da Serao – assumono la funzione di *status symbol*, segretamente invidiati dalla comunità femminile circostante nell'altrettanto segreta speranza di ognuna di fare meglio delle altre nel collocarsi bene in società:

[...] le sei sorelle Astianese erano sicure di maritarsi meglio della prima [...]; Grazia Orlando che aveva per lo appunto ventimila lire, la dote militare, pensava al suo bell'ufficiale biondo, dalla sciabola scricchiolante, tanto più bello di Vincenzino Sticco [...]; Luisa Ciccarelli, la stupidona, tastava le stoffe per sentire se erano di seta, pensava se il merletto delle cortine si poteva imitare all'uncinetto [...].⁵⁴

Ed anche i rituali, come quelli della festa di battesimo, che anticipano le minuziose descrizioni dell'analoga cerimonia in casa dei borghesi Fragalà nel *Paese di Cuccagna*, non rappresentano divagazioni indulgenti al gusto della cronista mondana ma sono elementi essenziali a rappresentare il 'colore locale' – verrebbe ancora da dire con Verga – dell'ambiente descritto. Una grande solennità, percepita da tutta la comunità presente, accompagna, ad esempio, nell'uno e nell'altro caso, i doni dei padrini di battesimo o, nella lingua di Serao, che è la stessa della società descritta, dei 'compari'. Anche in questo caso l'affresco sociale che troviamo nella novella *Non più* trova il suo corrispettivo in una delle scene collettive del *Paese di Cuccagna*:

Un silenzio profondo, pieno di emozione, regnava nella camera: Grazia Santangelo fermava un braccialetto di perle e smeraldi al polso di Rosina, il dono della comare; Ciccillo Santangelo

⁵² BRUNI, *Nota introduttiva...*, XIII.

⁵³ SERAO, *Non più*, in EAD., *Il romanzo...*, 186-207: 188 (corsivo mio).

⁵⁴ Ivi, 189.

aveva posato sul letto un astuccio di cuoio rosso, dove era riposta una posatina di argento e un bicchiere, il dono del compare al bambino.⁵⁵

Oramai era corsa la voce, che la scintillante stella di brillanti che Luisella Fragalà portava nei capelli neri, era il dono del compare di Agnesina, di don Gennaro Parascandolo: degno dono di un compare così ricco. Nel cuor loro le Naddeo, le Antonacci, le Durante, e tutte le altre mercantesse, e tutte le mogli dei contabili, dei commessi, pensavano che Luisella Fragalà, nella sua avvedutezza coperta di cortesia, era stata molto furba a scegliersi un compare molto ricco; e calcolavano, alla prossima gravidanza, di fare lo stesso, pensando di scegliere, fra i tanti, un compare di battesimo che conoscesse e sapesse fare il dover suo, come quel carissimo don Gennaro Parascandolo. [...]

Come Luisella Fragalà si accostava, tutto ciò si tramutava in un coro di ammirazione sul magnifico gioiello. Ella annuiva, abbassava il capo, arrossendo di orgoglio; e la stella, fra i neri capelli, scintillava, scintillava.

Altrove, due volte, Luisella aveva dovuto togliersi lo spillone dalla testa, perché le signore avevano voluto avere fra le mani il prezioso gioiello. [...] Qualcuna arrivava finanche a volerne sapere il prezzo: ma Luisella Fragalà faceva un gesto largo di ignoranza, un gesto che ampliava il valore della gemma: e questo mistero, questa cifra incognita acquistava, nella immaginazione femminile, una latitudine che imponeva loro rispetto. [...] Don Gennaro Parascandolo, facendo finta di niente accorse, premuroso, con l'aria fra disinvolta e bonaria del napoletano che ha viaggiato. E si difese contro i complimenti, modestamente: quella era una cosa da nulla, due pietruzze insignificanti, due fondi di bicchiere: le signore contraddicevano vivamente, adulandolo, coprendolo di cortesie, col profondo istinto muliebre che fa loro prodigare parole e sorrisi, così, sapendo che qualche cosa finiranno per fruttare [...].⁵⁶

Nella narrazione di Serao gli oggetti divengono una sorta di reagente chimico grazie al quale affiorano mentalità e convinzioni radicate nei contesti di appartenenza che nel *Paese di Cuccagna* appaiono i più variegati. Così le miriadi di tessuti, acconciature, accessori, gioielli, mobili, suppellettili e rituali della socialità si trasformano nell'opera della scrittrice in strumenti atti ad una ricostruzione plurisensoriale degli ambienti e delle situazioni in cui il lettore viene immerso.

Se nel tempo, come sostiene Antonio Palermo, tali descrizioni hanno acquisito in modo del tutto preterintenzionale un valore di documento storico,⁵⁷ all'epoca in cui furono scritte, Serao affidò loro intenzionalmente la funzione di trasportare il lettore non-napoletano nella Napoli dei suoi giorni, nella varietà delle sue stratificazioni sociali e nelle dinamiche di certi riti collettivi.

Prendiamo, ad esempio, la parossistica scena della sfilata dei carri del carnevale nel *Paese di Cuccagna*. Come nel *Romanzo della fanciulla*, attraverso i dettagli, Serao è in grado di rappresentare le inquietudini e il mondo interiore di una femminilità appartenente a ceti diversi ma ugualmente schiacciata dalle convenzioni. L'animazione generale – duramente censurata, come vedremo, da Serao – e l'apparente spensieratezza sono un'altra *tenta* che copre per un breve momento le preoccupazioni del quotidiano e i presentimenti angosciosi per il futuro. Luisella Fragalà, orgogliosa padrona di casa, animatrice della festa sui suoi balconi affollati di dame borghesi, di tanto in tanto si rabbuia, colta da un cattivo pensiero:

[...] forse la tormentava il pensiero che le si sarebbero sciupate le tende dei balconi, per i coriandoli: forse avrebbe voluto tener aperta la bottega, anche in quel proficuo giovedì di carnevale, tanto l'amore della vendita l'aveva vinta, istintivamente, quasi che soltanto li prevedesse la salvazione da un probabile pericolo: o forse si doleva internamente dell'assenza

⁵⁵ Ivi, 198.

⁵⁶ SERAO, *Il paese di Cuccagna...*, 97-99.

⁵⁷ Cfr. PALERMO, *Il romanzo delle fanciulle...*, 142.

di Cesare Fragalà, il marito, che era spesso assente, in questi ultimi tempi e anche quel giovedì era scomparso dalla mattina.⁵⁸

Le manciate di coriandoli ricevute in viso non rallegrano nemmeno Carmela la sigaraia, «sciatta, col vestito nero, la cui tinta era adesso diventata verdastra e lo scialletto la cui frangia si era tutta sfilacciata».⁵⁹ Ferma in un angolo, ella rimane appostata per ore nella speranza di veder passare in carrozza il suo eterno fidanzato con il suo bel vestito nuovo, per comprare il quale «ella aveva dovuto rivendere certe casseruole di rame, un cassettoni e due rami lunghi di fiori artificiali sotto campana, roba tutta che ella conservava per il suo matrimonio. Come le si era straziata l'anima a vender quella roba, comperata pezzo a pezzo, a furia di stenti!».⁶⁰ In compenso, non riceve neanche un saluto dal suo Raffaele che, preso dalla frenesia della festa, non si accorge della ragazza che si sbraccia e grida invano per richiamarne l'attenzione.

Il titolo del romanzo proviene proprio dalle pagine sul carnevale in cui lo sguardo di Serao diventa più severo rispetto al *Romanzo della fanciulla* dove i giudizi morali non vengono espressi. Nell'opera maggiore, invece, come nota De Caprio,⁶¹ la scrittrice non viene meno alla sua funzione di guida intellettuale e a tale funzione si ascrive la ferma condanna della scrittrice sul gran fermento portato a Napoli dal carnevale:

Niente altro che il carnevale. La grande città si era data a quell'impetuosa e gioconda fatica, non per l'amore del lavoro, in sé, per quel lavoro che è causa e conseguenza di benessere, che è, in sé, fondamento di bontà e di decoro; la grande città non si era abbandonata a quella fervente attività, per uno scopo immediatamente civile, miglioramento igienico o industriale, esposizione di arte o di commercio, trasformazione di vecchi quartieri o creazione di nuovi: era pel carnevale, soltanto pel carnevale, un carnevale decretato ufficialmente, dal palazzo della Prefettura e da quello del Municipio, carnevale caldeggiato dai comitati, commissioni, associazioni, [...] avente degli echi fino a Roma, fino a Firenze, sostituendo a qualunque altra proposta, iniziativa od opera, questa del carnevale, non altro che il carnevale, il carnevale sino all'entusiasmo, il carnevale sino al delirio! Ma come in fondo a tutte le allegre cose del paese di cuccagna, vi è una vena sempre fluente di amarezza, questo carnevale che travolgeva in buffonerie e mascherate tutte le cose e le persone più gravi della città, questo carnevale era una pietosa cosa.⁶²

Non ci resta che concludere queste riflessioni con una considerazione sollecitata dalla più recente e feconda stagione della critica seraiana che fa registrare una progressiva ma incessante apertura di credito nei confronti della scrittrice. Nonostante i tentativi del passato di trattenere 'donna Matilde' sulla soglia della letteratura 'alta', ella sembra imporsi più di prima all'osservazione degli studiosi, dimostrando la validità dell'assunto di Italo Calvino per cui un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire. Matilde Serao è perciò un classico.

⁵⁸ Ivi, 163.

⁵⁹ Ivi, 164.

⁶⁰ Ivi, 165.

⁶¹ Cfr. DE CAPRIO, *La cuccagna...*, 17.

⁶² SERAO, *Il paese di Cuccagna...*, 158-159.

Serao e il Realismo urbano sulla linea Ventre di Napoli-Virtù di Checchina

Negli ultimi cinquant'anni l'attenzione critica rivolta alla produzione di Matilde Serao è stata condizionata dai ragionamenti intorno all'ambivalente femminismo della sua scrittura, così come dal pregiudizio sulle prerogative valoriali della narrativa popolare, a cui vengono ascritte molte delle sue opere, segnate dalla commistione con la pratica giornalistica. Ne è rimasta offuscata la reputazione letteraria della scrittrice e depotenziato il suo ruolo di apripista nell'ambito del realismo urbano, consegnato intorno a nuove situazioni (le comunità di scuola e di ufficio, le amicizie ecc.), e contraddistinto da una tracciabilità di mappe costruite all'interno della città, quale oggetto narrativo più proficuo, in termini di letteratura post-moderna, di quanto non lo sarebbe stato il verismo rurale di Verga. I risultati raggiunti da Serao in questa direzione continuano ad essere sminuiti anche a vantaggio di quella propensione neoidealista e spiritualistica verso cui la rispinge la critica recente. Il contributo proposto intende rilevare il lavoro compiuto dalla scrittrice intorno al realismo urbano, lungo la linea Ventre di Napoli/Terno secco per poi individuare come narrazione di riferimento da tradurre in raffigurazione canonica La virtù di Checchina, nella misura maggiormente rappresentativa della forma breve.

Su Matilde Serao – e sulla possibilità di riconoscere la funzione che ella ebbe nel definire e nell'indirizzare la linea letteraria di fine secolo, ottenendo una notorietà non circoscritta ai confini regionali – grava un pregiudizio nato dal consolidarsi di un cliché che la vuole donna priva di formazione regolare, tutta istinto e passione, per un verso, e per un altro, asservita alle richieste dei suoi lettori fino al punto di farsene guidare nelle scelte letterarie, tanto da restare una voce secondaria e marginale. Vittima forse di quella *grave imprudenza* che la scrittrice aveva imputato alle donne che si prefiggono un 'altro scopo', finendo così «per essere vinte nella guerra con l'uomo». Una sorte che accomunerebbe «scrittrici, artiste, pianiste, filosofanti, conferenziere, politicanti, letterate e poetesse», destinate nell'ironica ma realistica previsione della scrittrice a vedersi riconosciuta «minore influenza [...] che qualunque piccola e tranquilla borghese».¹

Eppure Serao costruisce con determinazione il suo profilo di scrittrice servendosi spregiudicatamente dei meccanismi offerti dai nuovi mezzi di comunicazione per affermarlo,² con una intenzionalità e consapevolezza che da sole basterebbero a sancirne esemplarità e modernità, non meno di quanto è avvenuto per d'Annunzio.³ Tanto più che lo scrittore inizia a delineare il suo mito proprio negli anni della comune esperienza romana, lasciandoci ragionevolmente supporre una reciproca condivisione d'intenti e una commistione di influenze, sancite anche dalla nota dedica premessa al *Giovanni Episcopo*, ad ammonimento di un rinnovamento ineshausto.

Fin dagli esordi letterari, Serao si avvale del giornalismo per introdurre le sue opere nel contesto produttivo nazionale ma anche per orientare gli interessi dei lettori: a vent'anni, nell'ottobre del 1876, inizia a collaborare per il «Giornale di Napoli» curandovi la *Rassegna teatrale*, a cui affianca ben

¹ M. SERAO, *Per le donne*, «Capitan Fracassa», 18 aprile 1883, cit. in V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao (con un contributo bibliografico 1877-1890)*, Napoli, Liguori, 1989, 35.

² Chiarificante in tal senso un ricordo di Olga Ossani tradito da Anna Banti: «La notorietà di Matilde scoppiò (mi si passi la frase) con l'Esposizione di Milano dell'81. – Quando si seppe degli onori, delle accoglienze liete, dei trionfi ottenuti lassù, quando fu vista, per le vie di Napoli, con cappelli inverosimili, ombrelli fantastici, *toilettes* trascendentali, tutti le si affollarono intorno, curiosamente. – Essa capì, con quel senso dell'opportunità, che possiede in sommo grado, il momento favorevole ad un'affermazione definitiva: e pubblicò *Cuore Inferno*, il suo primo romanzo» (*Matildella*, «Il Giornale», 12-13 ottobre 1922, l'articolo è in A. BANTI, *Matilde Serao*, Torino, UTET, 1965, 307).

³ Su questo aspetto: *Album d'Annunzio*, a cura di A. Andreoli, 'I Meridiani', Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1990, IX. *D'Annunzio l'uomo, l'eroe, il poeta*, a cura di A. Andreoli, Roma, De Luca, 2001.

presto una rubrica di *Novità letterarie* che le consentirà di promuovere alcune letture e sconsigliarne altre con una autorevolezza consolidata, nel giro di un triennio, anche grazie all'ottenimento del ruolo, certamente inconsueto per una giovane donna, di direttore della *Parte letteraria*.⁴ Terminata l'esperienza della direzione, e dopo la pratica sulle testate romane che la vedono protagonista dei dibattiti letterari coevi,⁵ nel 1891 tenterà di allestire, con il coinvolgimento degli scrittori contemporanei, un foglio letterario settimanale («Corriere della Domenica»)⁶ in seguito ripensato come supplemento letterario del «Mattino».⁷ Ci sarà poi l'esperienza più nota della rivista «La Settimana», fondata, in anticipo su «Il Giorno» di un biennio, col proposito di offrire a basso costo, per un pubblico ampio, un panorama della vita intellettuale italiana ed europea: dalle arti alle lettere alle scienze. Un esperimento ambizioso di cui è stata recentemente ricostruita la portata,⁸ ma che pure deve essere inquadrato all'interno di una progettualità di antica data di cui si è voluta qui tracciare almeno la linea, per dar conto della funzionalità anche letteraria degli interventi di Serao sulla stampa periodica. Un aspetto che, nonostante i numerosi studi sulla produzione giornalistica della scrittrice, stenta ancora ad emergere nella sua portata e interezza, sebbene fosse questione ben nota ai contemporanei: «un suo articolo, o, per usare parole di moda, una *battaglia* e una *confessione* sua debbono essere studiate da chi, bene o male, va perseguitando, fra la scurità fumida del tempo, quello strano e malinconico fantasma che i più chiamano ancora letteratura italiana contemporanea».⁹

Quanto al riconoscimento letterario della produzione narrativa della scrittrice basterebbe a testimoniarlo la rapida e notevole fortuna che le sue opere ottennero all'estero, oggi in ampia parte

⁴ E. BUFACCHI, *Matilde Serao dalla direzione della terza pagina del «Giornale di Napoli» al supplemento letterario de «Il Mattino»* in *Studi sugli intellettuali europei tra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Damiani e F. Fioretti, Pula, Svučilište Jurja Dobrile u Puli, 2019, 69-79: 70-72.

⁵ Ancora utile P. ARRIGHI, *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Ancienne librairie Furne Boivin & C, 1937, 473-481.

⁶ Ne scrive a Giovanni Nencioni «noi facciamo, qui, un tentativo di giornale letterario in cui vi sono tre elementi: denari, esperienza e buona volontà. [...] Dobbiamo fare una cosa seria e se non ci siete voi, Carducci, Martini, Panzacchi, D'Annunzio, è meglio rinunziarci. L'arte, la poesia non sono morte nel nostro paese: perché non rievocare questi cari, questi consolanti fantasmi?» (La lettera datata 12 febbraio 1891 è citata da Banti). Il 14 febbraio 1891 scrive a Verga: «Caro signor Giovannino, vi è un giornale letterario serio e forte – lo vedrete – che vuole una novella vostra, di qualunque lunghezza essa sia e che ve la pagherà subito ricevuta. So che ne fate raramente: ma forse, pregandovene un'amica come me, vi deciderete» (Biblioteca Universitaria di Catania, Fondo Verga, U.MS.18.24.18-7), cit. in BUFACCHI, *Matilde Serao dalla direzione della terza pagina...*, 71.

⁷ Sulle pagine del domenicale uscirà il noto contributo *I cavalieri dello spirito*, nel quale con sicura padronanza dei meccanismi comunicativi, Serao recupera uno stilema usato da Fogazzaro, per farne il manifesto di un movimento ancora frammentario e disperso decretandone, attraverso la nomina, la nascita e definendone i presupposti per un futuro sviluppo, tanto da contribuire a sollevare il consenso intorno allo scrittore ancor prima della pubblicazione di *Piccolo mondo antico*. (F. DE GIORGI, *I cavalieri dello spirito santo. Ideale letterario o utopia religiosa?*, in *Antonio Fogazzaro tra storia, filologia, critica*, a cura di G. Pizzamiglio e F. Finotti, Vicenza, Accademia Olimpica, 1999, 11-49; M. CIMINI, *I cavalieri dello spirito: Antonio Fogazzaro e Matilde Serao tra post-naturalismo e tensione morale*, «Studi medievali e moderni», 2001, 2, 227-255). Per la testata si veda: D. TROTTA, *Donna Matilde e la Stagione del «Mattino Supplemento»*, in *Matilde Serao: le opere e i giorni...*, 377-396.

⁸ EAD., *Dalla Settimana al Giorno: un percorso coerente verso l'Altro*, in EAD. *La via della penna e dell'ago. Matilde Serao tra giornalismo e letteratura*, prefazione di A. Ghirelli, postfazione di P. Bianchi e N. De Blasi, Napoli, Liguori, 2008, 149-164. Su «La Settimana»: W. DE NUNZIO SCHILARDI, «*La Settimana*» di Matilde Serao. *Indici*, a cura di R. Lucia e L. Pesola, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2006.

⁹ L. LODI, *Polemica sperimentale*, «La Domenica Letteraria», 20 gennaio 1884, 1-2: 1. Sono i mesi del dialogo con Lodi sulla sperimentazione letteraria e del sostegno della Serao al d'Annunzio del *Libro delle vergini* (recensito dalla scrittrice su «Il Fanfulla della Domenica», ripreso da L. LODI, *Ciarle della Domenica*, «La Domenica Letteraria», 20 luglio 1884, 1-2).

ricostruita dal volume curato da Gabriella Romani, Ursula Fanning e Katharie Mirchell, *Matilde Serao: International Profile, Reception, and Networks*, che consente di documentare la ricezione dell'autrice in Europa, non solo in Francia,¹⁰ ma anche nei Paesi di area anglosassone, in Svezia, Finlandia, Russia, Bulgaria, e Spagna, sottraendola definitivamente ai confini locali nei quali è spesso risospinta e consentendo di ricavare importanti considerazioni sul ruolo che le venne riconosciuto dai contemporanei.

A tale proposito vale la pena ricordare una serie di menzioni che danno conto della fama europea della scrittrice: dalle parole di Eduard Rod che nel 1881 intento alla traduzione dei *Malavoglia* la definisce «l'écrivain le plus en vue, en tout cas le plus fécond de l'école 'vériste'»,¹¹ al critico letterario e drammaturgo ucraino Stanislas Aleksander Rzewuski che il 7 agosto del 1895 ricorda, sulla rivista letteraria e politica «Le Gaulois», *Il ventre di Napoli* «qu'il serait temps de traduire, si nous voulons connaître un des grands talents littéraires de notre époque, aussi intéressant que M. d'Annunzio».

Frattanto nel 1891 - sette anni prima dell'uscita della traduzione del *Paese di Cuccagna* di Minnie Bourget e della trasposizione in francese di *Terno secco* di George Hérèlle, e a otto da quella di *Addio amore* ad opera di Charles Laurent - «La nouvelle Revue» avrebbe annunciato la traduzione in inglese di *Fantasia* ad opera di Henry Harland e Paul Sylvester nominando la scrittrice come «le premier romancier italien contemporain» et *Fantasy* «une de ses oeuvres plus remarquable».¹²

Il romanzo compariva al n. 8 della collana di Heinemann (la prestigiosa casa editrice fondata a Londra nel 1890) *International Library Novell's Series of foreign literature* curata da Edmund Gosse con una particolare predilezione per la prosa realista.¹³ Dopo le letterature francese, norvegese, tedesca e russa era la volta di quella italiana, e la scelta era ricaduta su *Fantasia* della Serao. «The most prominent imaginative writer of the latest generation in Italy» – così l'aveva definita Edmund Gosse introducendo il romanzo e cogliendone precocemente le peculiarità narrative. Il “naturalismo” di Matilde Serao si teneva ben distinto da quello dei contemporanei francesi, ai quali era stato da subito comunemente assimilato, in quanto appariva caratterizzato da «a finer passion, more of the romantic ardor of the south than Zola or de Maupassant» tanto da connotarla, con una etichetta che avrà successo, «an idealist working in the school of realism». Altro tratto peculiare restava «the

¹⁰ Un quadro ampio delle traduzioni e dei traduttori francesi della Serao era già stato tracciato da M.G. MARTIN GISTUCCI nel volume *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, Grenoble, Presse Universitaires, 1973, 469-495. Gli studi successivi si sono concentrati sul rapporto con Hérèlle anche grazie all'ampio materiale documentario pubblicato da R. GIGLIO nel volume *Per la storia di un'amicizia. D'Annunzio-Hérèlle-Scarfoglio-Serao. Documenti inediti*, Napoli, Lofredo, 1977; M.G. MARTIN GISTUCCI, *George Hérèlle traducteur de Matilde Serao*, «Bulletin du Centre d'études franco-italien», giugno 1978, 39-48; EAD., *Matilde Serao et Ferdinand Brunetière*, «Revue des Etudes Italiennes», 23 (1977), 2, 101-12; R. TAGLIALATELA, *Matilde Serao e la «Revue des deux mondes» 1898-1915*, in *Le opere e i giorni*, a cura di A.R. Pupino, Atti del convegno di studi, Napoli 1-4 dicembre 2004, Napoli, Liguori, 2006, 257-369; EAD., *Due romanzi di Matilde Serao dal testo alla 'traduzione' di George Hérèlle*, in Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale' «Annali. Sezione romanza», 51 (2009), 1, 209-260.

¹¹ E. ROD, *Revue des publications italiennes*, «La nouvelle Revue», maggio-giugno, 1887, 772; ivi, luglio 1888, 168. *Edouard Rod et les écrivains italiens. Correspondance inédite avec S. Aleramo, L. Capuana, G. Cena, G. Deledda, A. Fogazzaro et G. Verga*, Genève, Droz, 1980.

¹² «La nouvelle Revue», gennaio-febbraio 1891, 893. Per questi riferimenti e per quelli che seguono rimando a E. BUFACCHI, «*Jours de travail... Seuls jours où j'ai vécu*». *Gli esordi di Matilde Serao tra Milano Roma e Parigi* in *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*, a cura di F. Tomassini e M. Venturini, Canterano, Aracne, 2019, 25-44: 41-43.

¹³ K. REES, *The Heinemann International Library*, «Translation and Literature», 26 (summer 2017), 2, 162-181.

acuteness with which she has learned to collect and arrange in artistic forma the elements of the town-life of southern Italy».¹⁴

Insomma le veniva riconosciuto anche il merito di essere riuscita a raffigurare poeticamente la realtà urbana, assegnandole uno spazio autonomo rispetto alle linee dettate oltre che dal naturalismo francese dal verismo coevo. A tale proposito varrà la pena sottolineare che la scrittrice non condivideva la scelta verista ed operava consapevolmente in una direzione differente. Fin dal 1879, scrivendo a Emilio Quadrio, l'editore della raccolta di novelle *Dal vero* (un titolo infelice e non voluto dalla scrittrice),¹⁵ avrebbe infatti espresso la sua predilezione per il *naturalismo* declinato attraverso «quell'ardente ed insaziata sete d'idealità che è la caratteristica delle anime elevate e spostate»:

Io non ammetto scuole, io rigetto i dommi, io detesto le associazioni, le conventicole, i gruppi, i periodi fissi, il gregge, le opinioni collettive. Io divido pienamente le sue idee sulle due false scuole dell'*idealismo* e del *realismo*: ambedue *arcadie novelle*, accademie di pedanti, dove domina l'idea fissa, il principio uno e stabile, la formula chiusa e stretta senza svolgimento. Ebbene dove è tutto questo, non vi è Arte, scompare l'individuo, scompare la potente personalità, il temperamento speciale, e rimane il gregge. Dio mio! Diventare pecora simile ad un'altra pecora, simile a molte altre migliaia di pecore! È una cosa insopportabile per chi senta vivamente l'indipendenza del proprio spirito; io non mi ci potrei mai rassegnare.¹⁶

È certo che la scrittrice aveva recepito e con ogni probabilità ascoltato con le sue orecchie l'appello lanciato da Francesco De Sanctis al Circolo filologico di Napoli il 15 giugno 1879 nel noto intervento dedicato a *Zola e l'Assommoir*, a cui pure si erano riferiti, nel momento di individuare una direzione narrativa percorribile, Verga e Capuana.¹⁷ Si trattava di muoversi nella ricezione selettiva dell'avanguardismo zoliano, assumendo il documento umano a nuovo istituto narrativo, ma preservando la funzione civile della parola letteraria e il suo valore conoscitivo.

La sollecitazione prodotta dallo *Zola bifronte* del critico irpino, che punta alla sintesi suprema dell'ideale calato nel reale, convergeva nel suggerimento a scendere nei quartieri bassi di Napoli aprendo una direzione che a quell'altezza appariva a De Sanctis ancora tutta da percorrere, sebbene i luoghi cittadini avessero già offerto materia narrativa almeno ai più noti romanzi di Francesco Mastriani, così come alla più rilevante *Ginevra o dell'orfana della Nuziata* di Antonio Ranieri, fecondo di sviluppi per la narrativa napoletana del secondo Ottocento.¹⁸

Il composito *Ventre di Napoli*, uscito in successione di articoli sulla rivista romana «Capitan Fracassa» nell'inverno del 1884, quindi in volume per Treves, resta, con l'esibito rinvio al modello zoliano, il manifesto del realismo urbano della scrittrice, sebbene esperito nella sua potenzialità

¹⁴ E. GOSSE, *Introduction*, in M. SERAO, *Fantasy, a novel*, London, William Heinemann, 1891, VII-VIII.

¹⁵ Sulla scelta del titolo e la storia editoriale della raccolta si veda E. BUFACCHI, *Itinerari variantistici nella produzione editoriale Tra Ottocento e Novecento. Alcune osservazioni sul caso Serao*, in «Ma un giorno a me riesca la santa cosa...». *La letteratura come Maestra*. Atti del convegno di studi in onore di E. Giammattei (Napoli, Università Suor Orsola Benincasa, 28-29 ottobre 2019), a cura di G. Genovese e N. Ruggiero, «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa», 2021, 275-296.

¹⁶ Lettera di Serao a Quadrio, [Napoli,] 6 settembre 1879, *ivi*, n. 59/V. *Ivi*, 288.

¹⁷ Valga quanto rilevato da Carlo Del Balzo che, recensendo positivamente *Vita dei campi*, aveva osservato quanto il coraggio di Verga di eclissare l'autore dall'opera rispondesse all'esortazione desanctisiana di «far parlare le cose» («Rivista Nuova», II, 30 novembre (1880), 718-719; cfr. R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860- 1880*, 2ª ed., Pisa Nischi-Listri, 1978, 322).

¹⁸ N. RUGGIERO, *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*, Napoli, Guida, 2020, 219-220.

estetica a intermittenza, nei luoghi in cui, alla perorazione a sostegno del popolo napoletano, subentrano gli aneddoti narrativi. Vi confluisce ad esempio la descrizione del quartiere di S. Lucia, sperimentata in racconto fin dal 1880 nell'omonima novella apparsa in *Raccolta minima* e poi omessa nelle successive antologie di racconti ricomposti sotto il più fortunato titolo *Dal vero*. Recuperata nel *Ventre*, offrirà argomenti allo smascheramento del pretenzioso e ridicolo rione della Beltà. Un progetto di risanamento che si «riassume in un giardino, con fontana e con un portico» a detrimento della fortificazione pittoresca di Santa di Lucia vecchia, con i suoi «stabilimenti di bagni, l'acqua sulfurea, le venditrici di acqua, gli ostricari, le trattorie e i tessitori di nasse», destinata a restare fuori delle leggi dell'edilizia e d'igiene ma che pure avrebbe, prima della fine inesorabile, incantato un viaggiatore d'eccezione come André Jolles.¹⁹

Si tratta di un racconto con cui Serao non solo interviene sulla «retorichetta a base di golfo e di colline fiorite», sperimentata dai viaggiatori stranieri fino al punto di scolorire le sembianze della città in una ammansita riproduzione oleografica, ma con cui pure ribatte alla narrazione impietosa e altrettanto manchevole e dannosa delle inchieste contemporanee dalle *Lettere meridionali* (1875) di Pasquale Villari, alla *Miseria di Napoli* (1877) di Jessie White Mario e a *Napoli a occhio nudo* (1878) di Renato Fucini che avevano denudato i vicoli di ogni umanità.

Sarà una rilettura intenzionalmente inedita rispetto a quella duplice inadeguata raffigurazione:

Vi è una strada della città dove nulla si quietava, dove è sconosciuto il silenzio; una grossa arteria dove il sangue batte continuo, vigoroso le pareti, dove l'urto febbrile non cessa mai. La strada di S. Lucia è indomabile: non comprende la tranquillità, la dolcezza, il bianco, l'azzurro, il trasparente, la mollezza delle tinte, il mormorio basso delle voci; non si fa vincere, non si fa sorprendere. Rimane rossa, bruna, aguzza, energica, feroce, contenta di essere tale, sprezzante per chi non le somiglia, vibrante di vita propria ed eccezionale.²⁰

Nell'aprile del 1880, raccomandando a Quadrio il racconto, sarà Serao a delineare il senso e il rilievo dell'operazione proposta per restituire al lettore il «fiero villaggio» di Santa Lucia: «si fa della lirica poetica molto falsa, Io ho voluto fare del *colore* vero, un po' *zoliano*».²¹

Gli strumenti dell'antropomorfismo urbano di stampo zolaiano si riconoscono nella esibizione descrittiva del fiero villaggio di S. Lucia: dalla facciata irregolare della lunga fila di case animate che «si abbassa, si rialza, si gonfia, quasi il muro voglia sbalzar fuori», alle porte disposte sotto il livello della via «quasi vogliano celarsi»; dai cinque viali ciechi che salgono verso la collina «oscuri, stretti, cupi», come cinque cicatrici parallele, alle case inclinate quasi «volessero scambiarsi orribili confidenze». Eppure la mostruosa animazione de *Les halles*, cuore pulsante e gigantesca pancia meccanica del *Ventre de Paris*, resta riferimento lontano di una prosa che riesce ad assimilare ai luoghi, alle strade, alle mura le sembianze delicate e terribili degli uomini che le popolano: quei *luciani* che «professano un olimpico disprezzo per la casa», preferendovi «da via, l'aria aperta e il mare». Ritratti sulla soglia, sulle porte, sugli scalini, sui marciapiedi restituiscono una irrefrenabile vitalità sguaiata e delicata al contempo che appare assorbita dal luogo che li accoglie; ne resterà memoria nelle «venditrici di acqua sulfurea [...] con gli zoccoli dal tacco alto, la gonna corta legata sullo stomaco, le rosette di perle sostenute con un filo all'orecchio, perché non si spezzi il lobo, pel

¹⁹ Ivi, 240-242.

²⁰ Si cita dal manoscritto conservato nel Fondo Quadrio della Biblioteca Rajna di Sondrio con collocazione *Carteggi*, Matilde Serao, 61/X.

²¹ Ivi, 59/XXI.

peso. [...] naturalmente rissose e brutali: vi danno a bere l'acqua per forza, litigano fra loro, rubandosi gli avventori. Sono indomabili».²²

Lo aveva rivelato Spitzer in un saggio apripista, ma presto dimenticato, indicando tra i tratti peculiari della scrittrice la stringente corrispondenza tra personaggi e contesto: «die von einander nicht getrennt werden können» destinati a definirsi e influenzarsi reciprocamente, diversamente da quanto era stato praticato dal modello zoliano, secondo il quale è piuttosto l'articolazione spaziale degli ambienti (miniere, bettole, campi di battaglia, raramente le strade) a funzionare come un agente che determina comportamenti specifici.²³

Ma è poi soprattutto l'attraversamento dei luoghi, con la tracciabilità di mappe costruite camminando da un punto all'altro della città, a diventare oggetto narrativo. Anche il lotto, il grande tema del *Ventre* e poi del *Paese di Cuccagna*, è declinato nei termini topografici del contagio sottile e infallibile, inevitabile, la cui forza di diffusione, che non si può calcolare, può invece essere perfettamente visualizzata nel percorso tracciato attraverso la città.

È quanto avviene anche nella novella *Terno secco*, costruita nell'incipit in assonanza al magistrale attacco di *Telegrafi dello Stato* con l'osmotica relazione che lega il personaggio al paesaggio lungo il tragitto che Maria Vitale deve percorrere dai Banchi Nuovi alla Via Monteoliveto. Qui invece la serva Tommasina apre la narrazione con il suo lento, vacillante, appesantito ma caparbio pellegrinaggio mattutino che la conduce dal vicolo Violari a Pendino alla casa in cui presta servizio, in piazza Santa Maria dell'Aiuto, mettendoci tre quarti d'ora «poiché la distanza è grande e poiché non poteva correre, con quel peso che le rallentava il passo».²⁴

La vicenda raggiunge l'acme nella tensione che si crea tra due epicentri topografici, Santa Maria dell'Aiuto con i palazzi Ricciardi e Jaquinangelo in cui alloggiano i personaggi principali e piazza di Santa Maria Nuova dove troneggia il banco del lotto, idealmente ricongiunti dalla trasmissione amplificata del terno fortunato, diramato da un monellaccio di otto anni, dopo aver percorso e superato la distanza che separa palazzo Ricciardi dal luogo dell'estrazione. L'esaltante sospensione spazio-temporale generata dall'attesa proclamazione dei numeri, che tagliano l'aria come squilli di trombe del giudizio universale riducendo il pubblico a un silenzio assoluto e apocalittico, è interrotta dall'apparizione di Caterina e della madre che ignare attraversano rapidamente lo spazio urbano per sfuggirlo, riparando nell'interno desolato ma rassicurante delle mura domestiche.

Reticoli di strade che concorrono come ha rilevato George Steiner a fondare una letterarietà extranazionale per quella relazione originaria che lega l'uomo europeo al paesaggio in una tracciabilità di mappe costruite camminando di casolare in casolare, di villaggio in villaggio, di strada

²² M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, pref. A. Pascale, Milano, Rizzoli, 2012, 81.

²³ L. SPITZER, *Matilde Serao (Eine Charakteristik)*, «Germanisch-Romanische Monatschrift», 1914, 573-584: 576. A titolo di esempio vale la pena ricordare che la vicenda di Canituccia, protagonista di uno dei capitoli più celebri di *Piccole anime*, ebbe probabilmente origine (cfr. su questo E. Bufacchi, *Matilde Serao senza Napoli. Per una variazione nella storia (e nella biografia) della scrittrice*, «Critica Letteraria», XLII, 2019, 3, p. 752-753) dalla suggestione prodotta dalla visione di una fanciulla scalza e bruna in dialogo con un grosso maialino, quando la scrittrice alloggiava a Cascano: è dal personaggio in situazione che si sviluppa la narrazione. Diversamente Zola illustrando in una nota intervista ad Edmondo De Amicis il processo compositivo adottato nella scrittura di *Nana*, osservava che pur non sapendo ancora nulla della protagonista, fatto salvo che si trattasse di una *cocotte*, possedeva, per averle studiate dal vivo, tutte le descrizioni dei luoghi che ella avrebbe frequentato; questi avrebbero finito per indirizzarne l'azione e con essa la scrittura del romanzo.

²⁴ M. SERAO, *Terno secco*, in *All'erta sentinella* (1889), Milano, Galli, 1896, 125-126.

in strada.²⁵ Così il naturalismo della Serao imperniato sulla funzione letteraria della mappa urbana si trova proiettato a pieno titolo in una dimensione oltre che nazionale europea, pur preservando le peculiarità di una immaginazione narrativa fortemente ancorata alla raffigurazione delle topografie locali. Basti qui rievocare il sistema spaziale della *fiorella* bambina, nella raccolta *Piccole anime* (1883), che tenta invano, con una paura selvaggia, di attraversare la distanza che separa le due Napoli: quella di «santa Barbara, di sopra Mezzocannone, di sopra il Cerriglio, alla fine di via Principessa Margherita», e l'altra, l'altro mondo che si stende oltre il larghetto di Rua Catalana, sopra gli scalini di san Giuseppe fino a piazza Municipio, al San Carlo e a San Ferdinando. Un attraversamento, un superamento di confini, che replica, disattendendolo, il ricongiungimento dei due spazi urbani di altra metropoli, inscenato da Dickens nel *Our Mutual Friend* (1864), attraverso quella terza Londra di cui ha scritto Moretti.²⁶

Il realismo urbano – declinato, nel *Romanzo della fanciulla*, pure con esiti felici intorno a situazioni nuove, come le comunità di scuola e di ufficio –²⁷ ritorna in un contesto geografico mutato in quella novella di straordinaria riuscita artistica che è *La virtù di Checchina*. Costruita sul *topos* consunto della grande tradizione romantica e poi naturalista del triangolo amoroso, vagheggiato per sfuggire all'aberrante relazione borghese, mette in scena la flemmatica e timida Checchina e il marito Totò Primicerio, grossolano e ripugnante medico-chirurgo, impregnato di acido fenico ed educato al materialismo.

La soluzione ambita del tradimento, suggerita dall'irruzione in scena del bel marchese d'Aragona, si misura tra le chiuse e soffocanti mura domestiche e il camminamento necessario per concretizzare l'incontro amoroso.

Un percorso che viene proiettato nelle fantasie notturne di Checchina – quando l'apatia rassegnata lascia spazio a un po' di coraggio – in una realtà fin troppo semplificata e praticabile:

dal Bufalo sino a via Santi Apostoli? Ci vorranno forse dieci minuti, a piedi. No, più, ce ne vorranno dodici. Dal Bufalo a Santi Apostoli si fa una via scorciatoia, tutta a tratti brevi: si sale pel Nazareno, si discende per via della Stamperia, si passa accanto a fontana di Trevi, s'infilà il vicoletto di San Vincenzo e Anastasio, poi un pezzetto dell'Umiltà, l'Archetto, e si è subito a Santi Apostoli. Un quarto d'ora, forse, ci si metterà, andando piano piano per non dare nell'occhio. A fare il giro lungo, per il Pozzetto, per il Corso, per san Marcello, ci sarebbe voluto mezz'ora; tanta gente è sempre per il Corso, che vi urta, che vi ferma, che vi fa inciampare, che vi fa ritardare. Meglio andare per le strade interne.

E con la lucidità di visione dei cervelli che la veglia notturna esalta, ella si vedeva partire di casa, alle quattro, sorridendo un poco per la burletta che faceva a Toto e a Susanna, la serva che si vantava di essere tanto furba, camminando piano, piano, guardando le botteghe, il dolciere Pesoli in via della Stamperia, il cartolaio sulla piazza di Trevi, le colombe che svolazzano, alte, sulla fontana; si vedeva camminare più presto, dopo, poiché era già lontana di casa sua; si vedeva scantonare in via Santi Apostoli, guardando distrattamente i numeri delle case; si vedeva entrare in casa di lui, che l'aspettava... qui tutti i suoi nervi tremavano in una vibrazione, ed ella nascondeva la faccia nel cuscino.²⁸

²⁵ G. STEINER, *Una certa idea di Europa* (2003), pref. di M. Vargas Llosa, prol. di R. Riemen, Milano, Garzanti, 2006.

²⁶ M. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, 119-135.

²⁷ Aspetto di cui non si è inteso dar conto in questa sede ma di cui già Francesco Torraca riferendosi al romanzo *Fantasia* aveva rilevato la portata: «Le scene dell'educandato, nella prima parte [...] sono fedele e vivace rappresentazione dell'educandato: nella letteratura nostra non conosco niente che, per abbondanza e finezza di osservazioni, le eguagli; bisogna cercare altrove termini di confronto, per esempio nel Dickens, in Cürrer Bell» (*Fantasia*, in *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, 256-261: 259-260).

²⁸ M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla - La virtù di Checchina* (1884), a cura di F. Bruni, Napoli, Liguori, 1985, 236.

Prolessi idilliaca, già ridimensionata dall'esperta valutazione dell'amica Isolina, pronta a denunciare all'ingenua Checchina la pericolosità di una strada, troppo vicina al Corso, e smentita nel contrasto tra esterno e interno secondo quella tecnica del «regard descripteur», indagata da Philippe Hamon, che innesca la circolarità semiotica tra soggetto e ambiente già sperimentata dai naturalisti francesi. Qui è il presunto occhio giudicante della serva Susanna che potrebbe aver visto la padrona cambiare strada – voltare per il Nazzareno invece che per S. Andrea – a paralizzare la volontà già compromessa di Checchina e a indurre una fissità dell'azione segnata, nella realtà, dalla ripetizione inconcludente del percorso dinanzi a palazzo Odescalchi.

Il confronto con *Madame Bovary*, dramma borghese per eccellenza,²⁹ volutamente cercato e rafforzato dalla corrispondenza tra Toto e Charles accomunati dall'attività professionale così come dall'analoga abulia pomeridiana e dall'incapacità di percepire lo stato d'animo delle consorti appare necessario e funzionale alla portata disorientante dell'epilogo, ma il modello di riferimento, come già notato da Pica, è meglio rintracciabile in *Une belle journée* di Henry Céard. Al romanzo rimanda la soluzione narrativa del tradimento irrealizzato, salvo poi la decisiva distanza degli epiloghi: M.dame Duhamain, a seguito dell'abbozzamento interrotto con M. Trublot, rientra a casa disgustata e guarita, come sarà anche nel racconto *L'appuntamento* (1917) di Ada Negri; diversamente Checchina Primicerio rinuncia al convegno amoroso e ritorna indietro immutata, confermata nella sua apatica rassegnazione.

Francesco Bruni, la ritenne la novella «più felice mai scritta» dalla Serao, ricavandone la modernità piena nella scelta di una protagonista antieroica che in una sequenza ordinata di sei passaggi è condotta all'inazione. Croce vi aveva già riconosciuto l'espressione di una particolare «determinatissima disposizione artistica». Giudizi che stridono con il disorientamento prodotto tra i contemporanei, dalle cui perplessità emerge con più forza il valore di questa novella lunga, che pur nella sua singolare irripetibilità resta narrazione da annoverare tra le migliori della scrittrice.

Il «Fanfulla della Domenica» che, pur nell'instabilità di direzione seguita all'abbandono di Ferdinando Martini, restava ancora una delle testate d'indirizzo critico più rilevanti dell'epoca, aveva decretato fin dall'aprile del 1884 l'insuccesso del racconto a fronte dei pregi indiscussi riconosciuti all'autrice di *Fantasia*. Il difetto maggiore era rivenuto nella labilità descrittiva dell'interiorità della protagonista «fedele alla virtù per pigrizia», di cui si rimproverava alla scrittrice il mancato approfondimento:

Che farà domani Checchina? Far dipender l'infedeltà d'una donna dalla pipa d'un portinaio che fuma e bighelloneggia sulla soglia di un palazzo è arguto espediente di certo: ma non ci dà la misura di un carattere, non delinea la fisionomia morale della donna. O fu passeggera aberrazione, e lo scansato pericolo farà tornare la calma nello spirito, e nei turbati sensi di lei: oppure domani o dopodomani, se la sorveglianza della serva non lo impedisca, vorrà Checchina ritornare alla prova. Quale dei due scioglimenti è più probabile? Ognuno che legge è libero nella scelta; ma appunto così è il difetto capitale del nuovo racconto della signorina Serao: così preciso, così minuto così efficace nei particolari descrittivi, così felice nei piccoli incidenti del grottesco desinare borghese, e così mancante d'intensità, di chiarezza di forza laddove con una pennellata da maestra si poteva lumeggiare la scabrosa situazione della donna in pericolo. Questa pennellata manca.³⁰

²⁹ Lucia Altimare ne aveva fatto esplicita ed ironica menzione: «Ella si sciolse e ridendo ironicamente, gli disse: – Sapete che la nostra posizione si trova nella *Madame Bovary*? È un romanzo di Flaubert. – Io non l'ho letto. Come puoi essere così cattiva a dirmi queste cose? – Gli è che noi facciamo del dramma borghese o del dramma provinciale, che vale lo stesso» (M. SERAO, *Fantasia*, 1881, Torino, Casanova, 1892, 315).

³⁰ «Fanfulla della Domenica», VI (16 marzo 1884), 11, 2.

Analoga circospezione aveva usato Francesco Torraca in una recensione pubblicata qualche tempo prima su «La Rassegna». Il critico, che aveva inteso l'impostazione innovativa della narrazione rinvenendo la forza della novella tutta nello strumento descrittivo usato «con gradevolezza di determinazioni, con rara finezza di osservazione», non si esimeva da sottolineare, in contrasto, la scarsa attenzione riservata alla descrizione dei moti dell'animo:

Un appunto solo muoverò, non tanto alla signorina Serao, quanto a un'abitudine dei nostri giovani scrittori di novelle e di romanzi. Sfuggono o meglio trascurano la rappresentazione diretta della crisi dell'animo mentre rivolgono la massima attenzione a mostrarne gli effetti [...]. Per esempio, il marchese d'Aragona ha parlato una sola volta con Checchina, e già costei – come dire? è tutta di lui. Ma lei, che pure 'pensava', che cosa pensò, che cosa sentì subito dopo l'audace dichiarazione del marchese – lei, che pure fino ad allora era stata, come pare, buona, modesta, timida?³¹

Non c'è dubbio che la questione sollevata da Torraca tocchi un aspetto d'interesse generale per la novellistica coeva di ambito verista costruita sulla *visione di scorcio* dei personaggi, che Torraca aveva già additato come difettosa in altro contesto;³² d'altra parte, in questo caso, alle convinzioni estetiche si aggiunge un pregiudizio che spinge entrambi i critici a reclamare un preciso elemento della narrazione, vale a dire la spiegazione di come si sviluppa il desiderio di tradimento e delle ragioni che avrebbero indotto Checchina ad accettare prontamente le profferte del marchese. Un chiarimento che manca ma che, d'altra parte, non avrebbe avuto motivo di essere precisato, almeno alla luce delle considerazioni espresse dalla scrittrice su una novella, per sua stessa ammissione, *ignobile*, segnata dalla volontà di restituire a pieno – in un periodo di complicata confusione artistica – gli effetti prodotti dal contatto diretto con la realtà, secondo i dettami del pensiero moderno. Checchina, né più né meno degli altri personaggi, appare necessariamente priva di una vita interiore che possa regolarne il comportamento. È flemmatica e rassegnata, secondo le parole di Serao, mai buona o modesta, come vorrebbe Torraca:

Sono quattro figure volgari che si agitano volgarmente, senza un sentimento, senza un'idea, esseri *istintivi*, plebei, figure che non possono essere né simpatiche e eppure interessanti. È un pezzo di vita borghese, senza soffio di pensiero, senz'anelito di poesia, un pezzo *straziante*, ma di cui si vedrà solo il lato animalesco.³³

La novella appare così precludere alla crisi tutta novecentesca dell'idea di una razionalità obiettiva e progressiva che guidi i personaggi e gli stessi modi del narrare.

³¹ «La Rassegna», 25 febbraio 1884.

³² «La novella, specie come la concepiscono il Capuana e il Verga in Italia, coglie il personaggio in una o in poche situazioni: il problema, se non erro, è d'indurre il lettore a procedere dal noto all'ignoto: a compiersela lui, nella propria immaginazione, la figura che gli è presentata di scorcio; un indovinare dagli effetti le ragioni remote; a risalire da una frase, da un atto, da un gesto, a ciò che avviene nell'animo. Ma bisogna lo scorcio sia così vigorosamente dipinto, da dare l'impressione di una figura intera: bisogna la frase, l'atto, il gesto sieno così pregni di sottintesi, da far le veci delle lunghe analisi, che il romanzo permette, anzi richiede. Arte difficilissima, nella quale pochi de' nostri novellieri possono gareggiare con Luigi Capuana» (F. TORRACA, *Le novelle del Capuana*, in ID., *Saggi e rassegna...*, 261-264: 264).

³³ Lettera di Matilde Serao, indirizzata nel febbraio 1884 a Sidney Sonnino, conservata nell'Archivio Sonnino, cart. 17, n. 10 e pubblicata in ampia parte da Rossana Melis, che individuò il valore, in EAD., *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani (1875-1885)*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1990, 189-191.

Quanto all'evoluzione della vicenda, semmai avesse senso cercarla in una narrazione che non intende prevedere sviluppi, Torraca non aveva dubbi: ritenendo Checchina virtuosa non per volontà ma *per forza*, sosteneva con convinzione che il tradimento «potrà accadere anzi accadrà certamente in un altro giorno: è conseguenza logica si direbbe anzi l'insegnamento, la *moralità* di tutto il racconto». ³⁴

La fragilità di quella convinzione sarebbe stata confermata dalle supposizioni successive. Pancrazi, sessant'anni dopo, avrebbe sostenuto – in opposizione a Torraca – l'ipotesi di una Checchina indecisa nel profondo dell'animo: «sembra che la Serao, pur lasciandola libera di andare, abbia scommesso con se stessa che Checchina Primicerio non sarebbe andata all'appuntamento». ³⁵

Bruni, più recentemente, avrebbe introdotto la possibilità che sulla rinuncia finale di Checchina avesse potuto influire uno strato più profondo della coscienza, sul quale sarebbe depositato un patrimonio di dettami e di regole morali ai quali la donna non riuscirebbe a sottrarsi. Non solo l'inerzia, l'irrisolutezza la fermano davanti alla porta ma piuttosto un impulso inconsapevole un codice etico assimilato quasi biologicamente. Una virtù imposta dal tempo che ne condiziona il comportamento. ³⁶

Anche questa possibilità però non trova conferme nel testo. Se si torna a considerare il giudizio espresso dall'autrice, *La virtù di Checchina* non vuole essere un racconto didascalico improntato a una *moralità* presupposta ma resta piuttosto un frammento di vita borghese ritratta in tutta la sua spregevole verità, segnata dall'assenza assoluta di qualità, volontà, virtù, tanto che ogni personaggio resta fissato in una precisa attitudine comportamentale priva di una qualsiasi possibilità di sviluppo di evoluzione di cambiamento, di quelle prerogative insomma che erano appannaggio del personaggio ottocentesco. ³⁷ Così il tentativo di cambiamento immaginato da Checchina è destinato a naufragare, miseramente ancorato com'è ai meccanismi replicanti del vivere borghese, che sono poi plasticamente tradotti nel realismo urbano della Serao attraverso la ripetizione sfinente del tragitto che non giunge a destinazione.

Il portinaio leggeva un biglietto del lotto, con una cèra collerica, ma non si muoveva. Ella non entrò. Per la terza volta, ritornando verso il palazzo Odescalchi, ella ripassò: egli ricaricava lentamente la pipa, premendo il tabacco col pollice — né si levava dalla soglia. Allora Checchina abbassò il capo e se ne andò a casa rinunciando.

La forza del racconto esplode così nel corto circuito che si crea tra il titolo e la conclusione sconcertante, condensata nel verbo in forma implicita scelto per suggellare la narrazione. «Un gerundio che scoppia, come un razzo finale, in coda alla proposizione», che già Vittorio Pica aveva lodato come «trovata stilistica felicissima», ³⁸ ma che è pure sintesi perfetta dell'unica azione possibile in un contesto bloccato dove la rinuncia resta tratto distintivo e congenito dell'apatica, flemmatica e rassegnata Checchina.

³⁴ «La Rassegna»...

³⁵ *Serao*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, I, XVII. Le recensioni di Torraca e Pancrazi sono messe in relazione nell'*Introduzione* di Bruni a *Il Romanzo della fanciulla – La virtù di Checchina...*, XXX-XXXVI: XXXII-XXXIII.

³⁶ *Ivi*, XXXV-XXXVI.

³⁷ A. BATTISTINI, *Le poetiche del romanzo italiano*, in *Il romanzo in Italia, 1. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, 140-148.

³⁸ V. PICA, rec. a M. SERAO, *La virtù di Checchina*, «Napoli letteraria», I, 9 marzo 1884, 4. Se e veda l'analisi di E. GIAMMATTEI, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia della letteratura nel XIX e XX secolo*, Napoli, Guida, 2016², 88-90.

«Fra le crepe dei vecchi muri»: gli interstizi di libertà nella Casa nel vicolo di Maria Messina

Scrittrice siciliana ormai ampiamente riconosciuta dalla critica, dal mondo accademico e dal pubblico, Maria Messina (1887-1944) elabora all'inizio del Novecento un suo personale 'realismo domestico', di cui dà la migliore prova nel romanzo del 1921 *La casa nel vicolo*. Qui si narra del potere e della violenza esercitati dall'uomo di casa sulle figure femminili, ma anche si evoca la capacità di queste di scorgere e coltivare momenti e spazi interstiziali all'interno di un sistema familiare e culturale dispotico e coercitivo. L'analisi tenterà di cogliere quella crepa nel vecchio muro del patriarcato in cui può identificarsi ed esprimersi la libertà delle protagoniste di Messina, così come la sua stessa attività di romanziera e novellista, ancora esclusa dal canone della letteratura.

What now takes the place of those things I wonder, those real standard things? Men perhaps, should you be a woman; the masculine point of view which governs our lives, which sets the standard, which establishes Whitaker's Table of Precedency, which has become, I suppose, since the war half a phantom to many men and women, which soon, one may hope, will be laughed into the dustbin where the phantoms go, the mahogany sideboards and the Landseer prints, Gods and Devils, Hell and so forth, leaving us all with an intoxicating sense of illegitimate freedom - if freedom exists...

V. Woolf, *The Mark on the Wall*

1. Il realismo domestico

È con un'immagine 'interstiziale', quella della crepa nel muro, che si conclude il romanzo della maturità di Maria Messina, *La casa nel vicolo*.¹ Più precisamente, in questo lungo racconto apparso nel 1921 per l'editore Treves e ambientato nella Sicilia del primo Novecento, la voce narrante afferma che è «fra le crepe dei vecchi muri» che nascono «certi bizzarri delicatissimi fiori» che «la pioggia sciuperà presto».² Si tratta di una metafora che identifica nella crepa il limite simbolico al sogno di libertà delle protagoniste del romanzo e nel muro il sistema di organizzazione familiare in cui esse vivono. *La casa nel vicolo* è infatti la storia di un vecchio muro: il muro del patriarcato che schiaccia l'universo femminile rappresentato, limitandone l'agire e il pensiero all'interno di un luogo chiuso, protetto e immobile. La casa, appunto, metonimia della famiglia e dei rapporti di forza che in essa nascono e si dipanano.

Il romanzo racconta la vicenda di una famiglia piccolo borghese della città di Messina nella quale vige ancora la legge del padre, o meglio del marito poiché è il personaggio di don Lucio, rispettivamente sposo e cognato delle due sorelle protagoniste, Antonietta e Nicolina, ad assumere il ruolo dispotico di capofamiglia. Il quotidiano delle due donne di casa e dei tre figli della coppia, l'adolescente Alessio e le due bambine Carmelina e Agata, è determinato dalla sua volontà, la quale si esercita più ferocemente su Antonietta e Nicolina quando queste diventano le vittime del desiderio incontrastabile dell'uomo di possederle fisicamente entrambe. La più giovane Nicolina viene violentata dal cognato e ne diventa l'amante o, come la personaggio afferma, «la sposa senza

¹ M. MESSINA, *La casa nel vicolo*, [Milano, Treves, 1921 (a puntate «Nuova Antologia», 1° gennaio-1° febbraio 1920)], Palermo, Sellerio, coll. «La rosa dei venti», 2009.

² «Ascoltano. Un passo, una voce, nel vicolo. Un rigoglio impetuoso fiorisce nei giovani petti. Esse crescono come certi bizzarri delicatissimi fiori che nascono fra le crepe dei vecchi muri e che la pioggia sciuperà presto», ivi, 191.

anello»³ della casa nel vicolo. Il nipote Alessio, spettatore innocente e cosciente del dramma familiare, confidente lucido della zia e protagonista romantico perché sognatore, si suicida provocando per un istante il turbamento dell'assetto familiare. Questo gesto, estremo e coraggioso, non determina tuttavia un vero e proprio cambiamento ma piuttosto provoca la depressione della madre Antonietta e accresce l'inimicizia delle due sorelle, che ritroviamo isolate alla conclusione del romanzo, ognuna nella propria camera.

Apprezzato al momento della sua pubblicazione dalla critica italiana e estera,⁴ così come a partire dalla riscoperta della scrittrice negli anni Ottanta del Novecento e fino ad oggi⁵ per il carattere incisivo della vicenda,⁶ la forza rappresentativa dello spazio narrativo e l'essenzialità che ne caratterizza la struttura ma anche il linguaggio,⁷ *La casa nel vicolo* è l'espressione più compiuta del 'realismo domestico' di Maria Messina. Si tratta della riformulazione letteraria di quel mondo femminile ancora inesorabilmente relegato al luogo chiuso e isolato della casa nella Sicilia osservata da vicino dalla scrittrice fino al 1909⁸ e poi immaginata a distanza, dall'Italia continentale, durante i suoi numerosi spostamenti tra Marche, Campania e Toscana.⁹

Lungo questo viaggio personale e di scrittura,¹⁰ l'autrice elabora una visione in grigio del vissuto delle donne a lei contemporanee, che sono destinate a ignorare l'evoluzione in positivo della vicenda, la gioia del lieto fine, la riparazione al danno subito attraverso la finzione. Nelle novelle e nei romanzi apparsi tra il 1909 e il 1929 sulle riviste e presso le case editrici più note dell'epoca,¹¹ incontriamo giovani ragazze, mogli, madri e nubili infelici perché o emarginate e asservite, o tradite e offese, o abbandonate e senza affetti.¹² La relazione intrinseca tra il triste destino delle

³ «La sposa senza anello e senza sposo», ivi, 46.

⁴ Per l'Italia valga la recensione di C. GIARDINI, *La casa nel vicolo, romanzo di Maria Messina*, «I libri del giorno», IV (febbraio 1921), 2, 73-74. E per l'estero quella di G. PREZZOLINI, *Books*, «The Anglo-Italian Review», I (maggio 1921), 5, 233-234.

⁵ È stato lo scrittore e critico Leonardo Sciascia a far rivivere il nome della scrittrice, promovendone la ripubblicazione presso la casa editrice Sellerio a partire dagli anni Ottanta (L. SCIASCIA, *Una Mansfield siciliana*, in ID., *Per un ritratto dello scrittore da giovane*, Milano, Adelphi, 2000, 86-90), dopo essere venuto a conoscenza delle lettere, fin ad allora inedite, che Maria Messina aveva indirizzato a Giovanni Verga dal 1909 al 1919, grazie al saggio di G. GARRA AGOSTA, *Un idillio letterario inedito verghiano*, Catania, Edizioni Greco, 1979.

⁶ Il romanzo è definito «incisivo» da M. MUSCARIELLO, *Il romanzo femminile*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano-F. De Cristofaro, vol. 3, *Il primo Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2018, 107-120.

⁷ «The excellence of *La casa nel vicolo*. The character drawing is strong, descriptions are terse, and she shows an instinct for essentials», W. AUBREY WATERFIELD, *A Sicilian Story*, «The Times Literary Supplement», Londra, 18 agosto 1921, 531.

⁸ Maria Messina, nata a Palermo nel 1887, trascorre la sua adolescenza nella città di provincia di Mistretta, sui monti Nebroidi. Di questo paesaggio e dei suoi abitanti la sua scrittura è debitrice, come ciò è evidente nelle prime due raccolte di novelle: *Pettini-fini*, Palermo, Sandron, 1909; *Piccoli gorgbi*, Palermo, Sandron, 1911.

⁹ La scrittrice muore a Pistoia nel 1944, senza aver fatto ritorno in Sicilia dopo la partenza del 1909.

¹⁰ Nei racconti degli ultimi anni di pubblicazione Maria Messina abbandona gli scenari siciliani, a cui preferisce quelli continentali come nel romanzo *Le pause della vita*, ambientato nella campagna vicina a Firenze e in *L'amore negato*, che si svolge ad Ascoli Piceno. Cfr. M. MESSINA, *Le pause della vita* [Milano, Treves, 1926 (a puntate «Nuova Antologia», 16 marzo-1° maggio 1926)], a cura di F. Rossi, Roma, Edizioni Croce, 2017; EAD., *L'amore negato*, [Milano, Ceschina, 1928], Palermo, Sellerio, 1993.

¹¹ Per le novelle rimando all'edizione recente e completa curata d'Antonio Di Silvestro: M. MESSINA, *Tutte le novelle*, Roma, Edizioni Croce, 2020. Per i romanzi, oltre ai tre già citati, ricordo: *Primavera senza sole*, [Napoli, Giannini, 1920 (a puntate «Orma», 7-12, 1919)], a cura di S. Asaro, Roma, Edizioni Croce, 2017; *Alla deriva*, [Milano, Treves, 1920], a cura di C. Pausini, Roma, Edizioni Croce, 2017; *Un fiore che non fiorì*, [Milano, Treves, 1923], a cura di S. Ferlita, Roma, Edizioni Croce, 2017.

¹² A proposito del repertorio novellistico di Maria Messina, Patrizia Zambon ha parlato di realismo dedicato ai «vinti [...] gente senza epopea, piccoli protagonisti di drammi che non fanno rumore». P. ZAMBON, *Novelle d'autrice tra Otto e Novecento: appunti per un sistema*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a

protagoniste e lo spazio domestico da loro occupato caratterizza gran parte di questa produzione e in particolare i racconti brevi che anticipano la pubblicazione della *Casa nel vicolo*.

Nella raccolta *Le briciole del destino*, pubblicata nel 1918¹³ e vero e proprio laboratorio preparatorio al romanzo, diverse figure femminili sperimentano, ognuna nella propria specificità, questo legame. È il caso della *signorina* e di *Ciancianedda*, nelle due novelle eponime, le quali vivono all'interno della casa il dramma della loro esclusione sociale e affettiva. Se la signorina Carmela conduce «una vita da monaca» poiché abbandonata dal promesso sposo e ostacolata dalla famiglia borghese a svolgere qualunque lavoro,¹⁴ la più umile Ciancianedda scopre invece, sola e nel silenzio della sua condizione di muta, le conseguenze del tradimento che il marito commette nei suoi confronti al di fuori della casa, spazio della socialità da cui lei, così come l'altra protagonista, è esclusa.¹⁵

Anche le due sorelle della *Casa nel vicolo* vivono in isolamento, non avventurandosi nella città di Messina, di cui hanno paura,¹⁶ non svolgendo alcuna attività o intrattenendo alcuna relazione sociale al di là della soglia che non riescono a varcare,¹⁷ perché troppo ignoranti del mondo esterno e troppo dipendenti dalla casa. Così è espressa nel romanzo la loro condizione, in un momento di confronto tra l'adolescente Alessio e la zia Nicolina: «Tu e la mamma vi siete adattate, ora, come la lumaca che ha la forma del suo guscio».¹⁸ La similitudine rende conto di quell'identificazione tra le protagoniste e lo spazio narrativo capace di ridurle ad una rappresentazione fissa di se stesse: sposa e madre l'una, cognata e «serva» l'altra, Antonietta e Nicolina non sono altro che due povere cose senza volontà.¹⁹ Se i loro gesti, i loro comportamenti e i loro sentimenti rispondono ai desideri di don Lucio è perché sono tenute in una sorta di 'domesticità' che è fatta di soggezione, insicurezza e bisogno economico e affettivo dell'altro.²⁰ Ora, questa relazione di potere, ovvero dell'azione

cura di E. Genevois, «Chroniques italiennes», Parigi, Université Sorbonne Nouvelle, 39/4, 1994, 271-292: 281.

¹³ M. MESSINA, *Le briciole del destino*, [Milano, Treves, 1918], Palermo, Sellerio, 1996.

¹⁴ «E come nascondeva i ricami se veniva gente, così Carmela soffocava nel cuore un ardente bisogno di darsi liberamente a una occupazione che potesse offrire al suo spirito irrequieto qualche soddisfazione, e uno scopo alla sua vita di zitella», ivi, 55.

¹⁵ L'adulterio può però anche svolgersi all'interno dello spazio domestico, come succede tra serva e marito nella novella *La porta chiusa* della stessa raccolta. Il fatto determina la reclusione della moglie tradita nello spazio ancora più ristretto della sua camera.

¹⁶ «Ebbero una confusa penosa impressione della città intraveduta appena. La città (piena di strade affollate nelle quali ci stringiamo a don Lucio per non sperderci, di gente che non conosceremo forse mai, che non farà mai un sorriso festoso...), la città rimase lontana, ignota, quasi paurosa», M. MESSINA, *La casa nel vicolo*, 49.

¹⁷ Emblematico a questo proposito è l'episodio dell'unica uscita che le due sorelle si concedono senza don Lucio e per iniziativa dell'adolescente Alessio. Se questa esperienza coincide con un momento di «calma piena di tenerezza», essa è anche all'origine dell'angoscia provata da Nicolina e Antonietta una volta tornate nella casa del vicolo.

¹⁸ Ivi, 96.

¹⁹ «In presenza del marito essa non osava avere desideri, o speranze. Era una povera cosa senza volontà. Se il marito avesse avuto il capriccio di ordinarle "Buttati dalla finestra" lei si sarebbe buttata a capofitto, peggio di una cieca [...] E se egli voleva, gli si abbandonava sul petto con dedizione assoluta e passiva», ivi, 47.

²⁰ Ecco che la moglie Antonietta «non seppe trattenere le lacrime, quando don Lucio uscì dalla camera per andare a prendere il caffè. Sentì un gran freddo, quasi fosse rimasta per sempre sola e abbandonata nella camera mezza buia dall'aria satura del tristo afrore della febbre», ivi, 22. Mentre Nicolina pensa che il cognato: «Sapeva quel che faceva; era sicuro di sé e conosceva la vita come uno che legge dentro un libro aperto. Bisognava affidarsi a lui, con animo tranquillo. E tornò a provare il vivo senso di gratitudine e di ammirazione che pareva colmasse la distanza che separava la sua povera anima dal cognato», ivi, 31.

dell'uomo sull'azione delle due donne di casa, soggetti condizionati, ma in qualche maniera ancora liberi, si trasforma in una relazione di violenza nel momento in cui Nicolina è stuprata dal cognato.

2. Dalla domesticità all'abuso, dal potere alla violenza

Evento centrale e catalizzatore del racconto, lo stupro di Nicolina costituisce lo spartiacque tra un prima e un dopo nella *Casa nel vicolo*. Esso segna il passaggio dal potere alla violenza nella relazione uomo-donna e dalla domesticità all'abuso nella condizione della giovane protagonista:

Don Lucio la seguì sull'uscio, senza fretta. Quasi la ghermì, Nicolina volle divincolarsi, fuggire; volle gridare, ma la voce le si spense nella gola. Ora don Lucio la teneva stretta sul petto, con un braccio solo. Non rideva più, quasi accigliato come quando dava un ordine, disse: - Antonietta non ti chiamerà... Tenendola sempre stretta, uscì dalla stanza da pranzo. Col braccio nervigno, quasi la sosteneva. Entrando nel salottino, ripeté meccanicamente: - Antonietta non ti chiamerà... Si era rifugiata nella propria cameretta; e ora, accasciata sulla sponda del letto, guardandosi i ginocchi aguzzi scossi da un tremito che non riusciva a frenare, si meravigliava di aver trovato la forza di fare le scale. Aveva perduta la conoscenza del tempo. Forse la vita fuggiva come la luce. Fuori della tonda finestra si vedevano i tetti invernigliati dal tramonto di fiamma. E i tetti tremolavano e fuggivano, il letto, le seggiole, ogni oggetto girava e spariva, si faceva un gran buio e poi tutto tornava con uno schianto e tornava la rossa luce (pp. 90-91).

Se il fatto è evocato negli istanti che lo precedono e nelle sue conseguenze traumatiche,²¹ e quindi taciuto nel suo svolgersi, è perché ciò che importa alla scrittrice è delineare il terreno che prepara quest'abuso. Si tratta della trasformazione da fanciulla a «serva»²² di Nicolina, che secondo il principio assunto da don Lucio di docilità del carattere e del corpo femminile²³ si realizza attraverso quell'insieme di pratiche quotidiane identificabili in una vera e propria disciplina. La prima parte della *Casa nel vicolo* è dedicata infatti al racconto delle abitudini e dei riti imposti dall'uomo²⁴ e necessari al mantenimento dello status quo, ovvero la sottomissione della donna e la sua gratitudine verso colui che l'ha accolta in casa:

Dopo aver sparecchiato, riempiva la pipa. Preparava la limonata. Metteva a letto la nipotina [...] Poi aspettava, rannicchiata in un cantuccio, con le palpebre pesanti, che bruciavano dal sonno. E il tempo passava più adagio; e le ore parevano più lente, il ticchettio sommesso del pendolo, il sordo 'mpe 'mpe delle labbra di don Lucio che succhiava placidamente la pipa, incrinavano il profondo silenzio. In confuso pensava, insonnolita, che il ticchettio lento lento segnava i passi del tempo che va e va senza posa e senza ritorno. Aspettava che il cognato, posata la pipa, domandasse le carte posate sulla scansia, e dicesse senza guardarla: - Puoi andare, se hai sonno (p. 57).

²¹ Dopo lo stupro Nicolina «Ebbe orrore, ribrezzo della vita. Il tempo passa uguale, indifferente alle nostre miserie, ai nostri dolori. L'orologio grande della parete continua a mormorare le ore, senza tregua. Tutto sarà immutato, anche se dentro l'anima si è scatenato l'inferno», ivi, 92.

²² Ivi, 23. E più oltre nel testo «da fanciulla si trasformava in sua presenza e nel servirlo diventava grave e silenziosa come Antonietta», ivi, 52.

²³ Interessante a questo proposito il dettaglio di cui si parla nell'analisi sul matrimonio di Antonietta e don Lucio: l'uomo l'ha scelta come moglie dopo essersi accertato che «il carattere di lei fosse veramente docile mansueto, fatto per essere plasmato come l'argilla fresca», ivi, 40.

²⁴ «Così, come teneva i conti e gli oggetti d'uso, don Lucio teneva sistemate le proprie abitudini. La vita era divisa anch'essa – come lo stanzino e come i registri, – in tante parti, ognuna delle quali conteneva un'occupazione, un'abitudine, un bisogno. Per lui non c'erano lati oscuri o incerti dell'avvenire. Tutto era metodicamente stabilito, tutto preveduto», ivi, 65-66.

Questa relazione di potere, in cui ancora il riconoscimento dell'altro come soggetto d'azione è possibile, anche se limitato dalla sua domesticità, viene interrotta dallo stupro, che in quanto atto di violenza²⁵ cambia le carte in tavola: agendo sul corpo di Nicolina, esso determina la cancellazione di ogni possibile risposta,²⁶ come la personaggio cerca di esprimere durante il faccia a faccia con la sorella, diventata ormai per lei, nella seconda parte del romanzo, una nemica:

Sì. La colpa è tua – accusò Nicolina – Tua. Non di altri. Tu mi hai rovinata. E ora mi vorresti scacciare? Non me ne andrò. No. Te l'ho detto. Da questa casa non uscirò viva. Ho sciupato qui la mia giovinezza fresca e spensierata, come un velo che si butta su una siepe di spini. Tu mi hai rovinata. Tu mi hai messo in bocca al lupo. [...] No! – riprese. – Non me ne vado. Tu vuoi restare tranquilla nella tua casa, fra i tuoi figli! No!! Trascinerai la catena con me (pp. 111-113).

Inerti di fronte alla nuova disposizione familiare, prive di qualunque possibilità di scelta, Antonietta e Nicolina non possono fare altro che isolarsi l'una dall'altra, restando entrambe attaccate alla casa «come il fitto lichene che si attacca allo scoglio e non lo lascia respirare».²⁷

3. Gli interstizi di libertà

L'inimicizia delle due sorelle corrisponde con l'abbandono di un luogo fortemente simbolico della casa: il balcone che Nicolina e Antonietta condividono durante i pochi momenti di riposo dalle faccende domestiche e dalle richieste di don Lucio. È in questo spazio tra dentro e fuori che Maria Messina semina, lungo il racconto, quelli che possiamo definire gli interstizi di libertà delle sue personagge. Il termine «interstizio» rinvia al concetto spaziale di frattura, ma anche a quello temporale di tregua: si tratta dello stare «in mezzo a»,²⁸ come ciò succede alle due sorelle quando

²⁵ Il tema della violenza sessuale presente in questo come in altri racconti di Maria Messina è stato trattato da Daniela Bombara. D. BOMBARA, *Come mosche in una tela di ragno. Stupro e abusi nell'opera di Maria Messina*, «Rivista di Studi Italiani», XXXVIII (2020), 1, 167-193. Ricorrendo al pensiero del sociologo Pierre Bourdieu, la ricercatrice definisce lo stupro di Nicolina «indice» e «culmine» di «relazioni asimmetriche e fortemente negative tra uomo e donna, e dell'ingiustizia sotterranea di una società che emargina la componente muliebre».

²⁶ Si tratta della distinzione tra relazioni di potere e relazioni di violenza nel pensiero di Michel Foucault: «En fait ce qui définit une relation de pouvoir, c'est un mode d'action qui n'agit pas directement et immédiatement sur les autres, mais qui agit sur leur action propre. Une action sur l'action, sur des actions éventuelles, ou actuelles, futures ou présentes. Une relation de violence agit sur un corps, sur des choses: elle force, elle plie, elle brise, elle détruit: elle renferme toutes les possibilités; elle n'a donc auprès d'elle d'autres pôles que celui de la passivité; et si elle rencontre une résistance, elle n'a d'autre choix que d'entreprendre de la réduire. Une relation de pouvoir, en revanche, s'articule sur deux éléments qui lui sont indispensables pour être justement une relation de pouvoir: que l'autre (celui sur lequel elle s'exerce) soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action; et que s'ouvre, devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets, inventions possibles», M. FOUCAULT, *Le sujet et le pouvoir*, in ID., *Dits et Écrits, II, 1976-1988*, Parigi, Gallimard, 2001, 1041-1062: 1055.

²⁷ M. MESSINA, *La casa nel vicolo*, 137. Così la scrittrice riformula la celebre similitudine verghiana con un cambiamento semantico che va dal mondo animale a quello vegetale. Ciò tradisce da una parte il debito contratto durante la sua formazione di autodidatta con l'opera di Giovanni Verga e dall'altro la sua personale ricerca letteraria all'insegna di una corrispondenza tra scrittura e personagge: la flora rimpiazza la fauna per raccontare il punto di vista femminile, nella desolazione di questo spazio domestico dominato dalla figura violenta dell'uomo.

²⁸ «l'uso primario del termine interstizio è di carattere spaziale: è allo spazio che allude anzitutto quel peculiare stato o situazione intermedia che consiste nel trovarsi «in mezzo», «tra» (*inter*) sia che ciò venga riferito ad un fenomeno, ad un singolo attore o ad un gruppo», G. GASPARINI, *Interstizi. Una sociologia della vita quotidiana*, Roma, Carocci, 2002, 15.

ricordano insieme la loro casa d'infanzia e il suo balcone che, «spalancato sui campi, davanti al cielo libero», contrasta con la «vista chiusa, quasi soffocante» che offre invece la casa del vicolo:

Sedevano tutte e due sul balcone che dava nel vicolo e lavoravano, chiacchierando come due buone amiche. Parlavano poco del presente, evitando di nominare don Lucio, e molto del passato. Dell'uniforme passato che ora si presentava alla memoria con bellezze non mai vedute, non mai sentite «prima». Ne parlavano come di un bene perduto per sempre. Pure non si lamentavano mai (p. 48).

Il passato è per loro un «bene perduto», capace tuttavia di far dimenticare per qualche istante le difficoltà del presente. Antonietta e Nicolina scoprono una spazio-temporalità interstiziale tra il ricordo della casa d'infanzia e il vissuto di quella maritale, tra l'orizzonte aperto sul mondo e quello chiuso, soffocante che si limita al vicolo. Questa esperienza, che si nutre del ricordo e della ricerca immaginaria di un altrove più piacevole, determina la sospensione dell'infelicità delle personagge. Sul balcone della *Casa nel vicolo* ritroviamo già nell'incipit del romanzo la giovane Nicolina, intenta a riflettere e così à vivere una «sosta»:

Nicolina cuciva sul balcone, affrettandosi a dar gli ultimi punti nella smorta luce del crepuscolo. [...] Era quella, per Nicolina, l'ora più riposata, benché la più malinconica, della giornata. Tutte le faccende erano sbrigiate. Nella casa, come nell'aria, come dentro l'anima, si faceva una sosta, un accorato silenzio. Allora pareva che i pensieri, i rimpianti, le speranze, si facessero innanzi circonfusi della stessa luce incerta che rischiarava il cielo. E nessuno interrompeva i vaghi, incompiuti soliloqui (p. 13).

Se questo istante di tregua dal quotidiano è presto interrotto da don Lucio, il quale richiama la cognata ai suoi doveri ordinandole di chiudere la finestra del balcone, esso permette comunque a Nicolina di sperimentare, nella solitudine e attraverso i suoi «soliloqui», un vero e proprio «riscatto epifanico»,²⁹ ovvero un'esperienza di raccoglimento che si identifica con una forma di libertà intima, interiore, e che costituisce una crepa, una fessura nel muro del patriarcato «feroce»³⁰ che il lettore scoprirà nelle pagine successive del racconto. È la violenza dell'uomo a porre fine alle pause del ricordo e del sogno delle personagge, che infatti dopo lo stupro di Nicolina abbandonano entrambe il balcone e tutto ciò che esso rappresenta. Si tratta della cessazione di ogni alternativa al ritmo monotono e lento della *Casa nel vicolo*, segnato dal pendolo che oscilla sulla parete della cucina, ma anche di ogni possibile libertà per le due donne.

Tuttavia, di questo luogo interstiziale tra passato e presente, tra realtà e immaginazione, tra vita ordinaria e sogno si riappropriano nella conclusione del romanzo Carmelina e Agata, le figlie di Antonietta e don Lucio a cui è dedicata l'immagine dei fiori nati dalle crepe nei muri. Le due fanciulle, rimaste nell'ombra lungo tutta la vicenda, sono chiamate a rappresentare nel finale la nuova generazione di donne a cui Maria Messina sembra affidare l'ultimo barlume di speranza: esse condividono quello spazio-tempo della libertà femminile in cui è possibile comunicare con se stesse e quindi con l'altra, e così vivere nell'amicizia, nella sorellanza o sororità degli istanti di felicità:

Le due fanciulle indugiavano sul terrazzo, dove un tempo sedeva zia Nicolina. [...] Si tengono per mano e non si dicono nulla. Ciò che pensano, e gonfia i loro piccoli cuori, che battono

²⁹ Antonio Di Silvestro parla di come nelle novelle di Maria Messina «l'opacità del quotidiano si riscatta nell'epifania interiore». A. DI SILVESTRO, *Con Verga e oltre Verga. Il percorso novellistico di Maria Messina*, in M. MESSINA, *Tutte le novelle*, I-XXXIV: XXXIV.

³⁰ M.S. SAPEGNO, *Figlie del padre, Passione e autorità nella letteratura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2018, 153.

nelle calme sere d'estate come foglioline accarezzate dal vento, è troppo vago e dolce e non sanno esprimerlo. [...] Un rigoglio impetuoso fiorisce nei giovani petti (pp. 190-191).

Questi momenti propriamente testuali diventano allora per chi racconta, per chi è rappresentato e per chi legge una «tavola nel mare»³¹ a cui aggrapparsi. È con queste parole che Virginia Woolf definisce in *The Mark on the Wall* quel 'segno' sul muro nato dalle capacità immaginative di chi si confronta, attraverso la scrittura, con la realtà, con la tradizione e con la legge dell'uomo e giunge a sentire, attraverso il segno stesso, un «inebriante senso di illecita libertà».³² Se il realismo domestico di Maria Messina ci rivela la trappola³³ del sistema di valori familiari e culturali di Sicilia, esso fa scorgere anche quella relazione intima con se stessi e con gli altri che costituisce una forma possibile di riscatto e che richiama da vicino l'esperienza letteraria stessa.

La scrittrice si confronta, un po' come fanno le sue personagge, con un vecchio muro che la esclude e la isola, quello del canone della letteratura italiana. Ne è prova alla sua epoca l'accusa di epigonismo nata dal giudizio di Giuseppe Antonio Borgese: definendola nel 1913 «Una scolara di Verga»³⁴ il critico lega inesorabilmente la sua opera a un certo immaginario siciliano ottocentesco. Ora, se l'autrice dialoga con il modello verghiano, ne riconosce il peso nella Sicilia letteraria della sua formazione e si confronta con la sua eredità novecentesca, dimostra anche il suo superamento.³⁵ Il muro nel quale si inseriscono come una crepa i suoi racconti è rappresentato poi dall'oblio in cui cade la sua opera dopo la sua morte nel 1944. Un oblio a cui tuttavia, dagli anni Ottanta fino ad oggi, il mondo culturale e accademico ha posto rimedio,³⁶ permettendo così al pubblico e alla critica di riconoscere il valore della sua scrittura, la sua specificità.

Il significato di questo *segno sul muro* consiste nella sua forza evocatrice, nel suo ritmo lento e pacato, nel suo registro quotidiano arricchito dalle figure retoriche, in particolare dalla similitudine,³⁷ che ricorre, come afferma Mariella Muscariello, per «raccontare i punti di vista, le idee e i meccanismi percettivi»³⁸ delle protagoniste, studiate dalla narratrice che, esterna alla storia, è tuttavia partecipe del dramma, come accade nel romanzo *La casa nel vicolo*. Ed è proprio questo posizionamento all'interno del vissuto femminile che permette all'autrice di immergersi nel suo

³¹ «Indeed, now that I have fixed my eyes upon it, I feel that I have grasped a plank in the sea», V. WOOLF, *The Mark on the Wall* [1917], in EAD., *A Haunted House and Other Stories*, (a cura di S. Dick), Londra, Vintage Classics, 2003, 77-83: 82.

³² Ivi, 80. Laura Fortini ha potuto affermare che il racconto di Virginia Woolf indaga «quello che il segno, nel suo essere appropriatamente un segno, provoca nel soggetto che lo percepisce», L. FORTINI, *Segni*, in *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino, Guidonia, Iacobellieditore, 2015, 65-79: 66.

³³ Maria Di Giovanna parla di «trappole» per l'opera della scrittrice. M. DI GIOVANNA, *La testimone indignata e le trappole del sistema. Il percorso narrativo di Maria Messina*, in Ead., *Le sirene e il navigante. Percorsi letterari dal Seicento al Novecento*, Palermo, Palumbo, 2000, 245-253.

³⁴ G.A. BORGESSE, *Una scolara di Verga*, in ID., *La vita e il libro*, vol. 3, Torino, Fratelli Bocca, 1913, 213-220.

³⁵ Cfr. M. MUSCARIELLO, *Una scrittura in transito. Maria Messina tra Verga e Pirandello*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, a cura di R. Giglio-P. Sabbatino, Napoli, Liguori, vol. 2, 2002, 171-185.

³⁶ Dopo Sellerio, è l'editore romano Croce che ha, in tempi recentissimi, continuato e rinnovato l'operazione di ripubblicazione dell'opera di Maria Messina, per iniziativa del ricercatore Salvatore Asaro. Oltre ai numerosi studi scientifici dedicati al suo lavoro, la scrittrice è entrata a far parte negli ultimi anni dei programmi universitari dell'Università Federico II di Napoli grazie a Mariella Muscariello e dell'Università di Padova grazie a Patrizia Zambon.

³⁷ Cfr. C. EMMI, *Lo scialle e la rosa. Temi e medietà linguistica nelle opere di Maria Messina*, in *Dalla Sicilia a Mompracem e altro. Studi per Mario Tropea in occasione dei suoi settent'anni*, a cura di G. Sorbello-G. Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2015, 183-201.

³⁸ M. MUSCARIELLO, *Vicoli, gorgi e case: gli spazi della reclusione e/o dell'identità nella narrativa di Maria Messina*, in *Les femmes écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. Genevois, 329-346.

proprio discorso, di diventar un tutt'uno con l'esperienza delle sue personagge, fino a flettere in positivo la loro condizione di esclusione dal mondo sociale degli uomini e di isolamento nell'ambito chiuso e soffocante del vissuto domestico. Nel paesaggio amaro dell'esistenza femminile scelto come oggetto prediletto dal suo realismo, Maria Messina muta il senso della solitudine delle sue protagoniste, così come della propria di scrittrice ancora fuori dal canone del Novecento. Ed è la sua scrittura, in quanto luogo interstiziale per eccellenza tra realtà e immaginazione, che cresce allora come un fiore può crescere fra le crepe nel muro.

Cenere di Grazia Deledda: tra contos arcaici e suggestioni contemporanee

Nell'intervento viene proposta un'analisi di Cenere (1903) di Grazia Deledda, romanzo nel quale è raccontata la drammatica condizione di due involontari outsider (Oli e il figlio Anania), schiacciati da un ecosistema asfittico che non permette alternative onorevoli all'omologazione, da una scrittrice talvolta ancora etichettata come antifemminista o come casalinga prestata alla letteratura, inciampata quasi accidentalmente nel premio Nobel. La trama in sé potrebbe essere ambientata pressoché ovunque, ma la collocazione nelle selvagge terre del nuorese catapultò il plot in una dimensione mitica e ne fa quasi una sorta di exemplum. L'indagine di alcuni aspetti peculiari di Cenere mostra come l'originale fusione tra gli elementi della tradizione sarda e gli stilemi della migliore letteratura europea da un lato svincoli Deledda dalle categorie di verismo e decadentismo, nelle quali è stata in più occasioni forzatamente inquadrata, e dall'altro la collochi a pieno diritto tra i più interessanti narratori dei primi decenni del Novecento.

Nonostante le numerose nonché costanti riedizioni¹ e le diverse transcodificazioni – dalla trasposizione cinematografica del 1916² (nella quale si assiste all'unica interpretazione filmica di Eleonora Duse) a quella fumettistica del 2004³ – e gli studi critici,⁴ alcuni aspetti del romanzo *Cenere*, a mio avviso, non sono stati ancora scandagliati in modo approfondito. In questo intervento cercherò quindi di mostrare come *Cenere*, pubblicato a puntate nel 1903 sul periodico fiorentino «Nuova Antologia» ed edito l'anno successivo in volume (Roma, Nuova Antologia),⁵ rappresenti un esempio pregnante della cifra stilistica deleddiana, in cui l'appropriazione e la successiva deliberata rimozione, sapientemente oscillante, della tradizione letteraria italiana ed europea dialogano in modo fertile con i *contos* sardi – imprescindibili sorgenti di ispirazione per le opere deleddiane, rivisitati in numerosissime opere, come esplicitato dall'autrice stessa in più di un racconto⁶ e nel proprio romanzo autobiografico incompiuto *Cosima* (1937)⁷ – conferendo alla scrittura di Deledda

¹ Considerando solo gli anni Duemila, sono uscite nove riedizioni del romanzo, l'ultima delle quali risale a qualche mese fa: G. DELEDDA, *Cenere*, introduzione di M. Murgia, Milano, Utopia, 2021.

² Il film muto (prodotto dalla Ambrosio di Torino; diretto e interpretato da Febo Mari; 30 min.) non ebbe successo né di pubblico né di critica, anche a causa della recitazione misurata e per nulla 'divistica' della Duse. L'adattamento cinematografico del testo letterario fu a opera di Mari e della Duse (che credeva molto in questo progetto), mentre la Deledda preferì restare defilata, non ritenendo di avere le competenze adatte in ambito cinematografico. A questo proposito cfr. A. CARA, *Cenere della Deledda nelle figurazioni della Duse*, Cagliari, STEF, 1983; C. MOLINARI, *Eleonora Duse interprete di Cenere*, in *Metafora e biografia nell'opera di Grazia Deledda*, a cura di A. Pellegrino, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1990, 101-107; S. SILENU, *Cenere: la prima pellicola tratta da un'opera di Grazia Deledda*, «Antas. Bimestrale di musica e cultura sarda», IV, 21, 2018.

³ S. SANNA, *Cenere: trasposizione a fumetti dell'omonimo romanzo di Grazia Deledda*, Olbia, Taphros, 2005.

⁴ V. SPINAZZOLA, *Introduzione all'opera e bibliografia*, in G. DELEDDA, *Cenere*, Milano, Mondadori, 1973, VII-XVI; T. BAUMANN, *Donna isola: ritratti femminili nel romanzo del Novecento*, Cagliari, CUEC, 2007; S. SANNA, *Fra isola e mondo: letteratura, storia e società nella Sardegna contemporanea*, Cagliari, CUEC, 2008; *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, ricezione, comparazione*, a cura di M. Farnetti; con la collaborazione di M. Galiñanes, Roma, Iacobelli, 2010; B. PIREDDA, *Le tradizioni popolari sarde in Grazia Deledda*, Sassari, EDES, 2010, 40-41 e 107-109.

⁵ Le citazioni riportate in questo intervento sono tutte tratte dall'edizione del 1929 (G. DELEDDA, *Cenere*, Milano, Treves, 1929).

⁶ Si legga, a titolo di esempio, il seguente brano tratto dal racconto *Il pane* (1930): «L'infornatrice diventava loquace e raccontava le storie di tutte le famiglie della città, comprese quelle degli antenati; e la mia fantasia pescava in quelle narrazioni più che nei libri stampati di avventure e novelle. [...] A riferire tutte le sue storie ci sarebbe da scrivere altri dieci libri, oltre quelli felicemente scritti» (EAD., *Il pane*, in *Il dono di Natale*, Milano, Treves, 1930, 52).

⁷ «La mandò a prendere lezioni d'italiano, poiché a dire il vero ella scriveva più in dialetto che in lingua, da un professore di ginnasio. Queste lezioni accrebbero il senso di ostilità istintiva che la piccola scrittrice provava

una potenza al contempo arcaica e universale, scevra di ogni affettazione o scivolone folkloristico. Un esame capillare di *Cenere* aiuta a svincolare Deledda dallo stereotipo di casalinga medioborghese con il vizio della scrittura che, sfruttando le capacità del marito – succube della moglie, ma vero fuoriclasse nelle pubbliche relazioni letterarie (si pensi alla velenosa rappresentazione della coppia in *Suo marito* di Pirandello)⁸ – era riuscita ad accaparrarsi l'onorificenza della Svenska Akademien. Deledda ha, invece, una personalità letteraria autentica, dovuta all'incontro-scontro tra la sua cultura sarda di appartenenza e le suggestioni del panorama intellettuale contemporaneo. La scrittrice, che conservava gelosamente gli «artigli ridotti a due candelieri»⁹ di un avvoltoio ucciso davanti ai propri occhi sul Gennargentu e che di fronte alla «voragine sanguinante della vita»¹⁰ ricorda la propria partecipazione alla truculenta macellazione del maiale, vero rito di iniziazione, con tanto di morsicatura del fegato ancora fumante dell'animale, al quale non potevano sottrarsi nemmeno le delicate fanciulle come lei, emerge in tutta la sua abilità compositiva in questo romanzo, scritto all'indomani del suo rientro dal primo viaggio in Sardegna dopo il trasferimento nella capitale.¹¹

La vicenda, ambientata, a parte la parentesi romana, nella spietata e seducente Barbagia, riesce a restare legata alla terra in cui si dipanano i fatti e, insieme, a emanciparsi da essi per rappresentare in modo potente l'inesorabile accanimento della società dominante verso chi si azzarda, seppur involontariamente, a intraprendere itinerari alternativi: il territorio sentito visceralmente pervade i contenuti e, in qualche misura, anche la forma, senza, però, calamitare verso di sé la trama e il messaggio di fondo. La Sardegna raccontata in questo romanzo porta con sé tutta la ricchezza della storia mescolata con la magia. Si avverte così l'eterna presenza di un passato reinterpretato attraverso un filtro immaginifico nel quale, nel corso dei secoli, si sono sedimentate leggende della terra e degli uomini: i richiami alle radici afriorientali della terra sarda dialogano alla perfezione con i riferimenti fantastici e orrorifici in cui si fa strada un cospicuo campionario di folletti, fantasmi, giganti, vampiri, presenti anche in altre opere deleddiane di ambientazione sarda, prima tra tutte *Canne al vento* (1913), pubblicata dieci anni dopo.

Anche se, a differenza delle novelle dei *Racconti sardi* (1894), in *Cenere* la vicenda narrata non è incentrata direttamente sui miti sardi, è necessario comunque riconoscere come questi ultimi, al pari della natura, non siano un corollario pittoresco o uno sfondo da cartolina illustrata, ma rientrino a pieno diritto nel tessuto narrativo come elementi magari non funzionali alla trama in sé, ma essenziali per cogliere i meccanismi profondi dell'agire dei personaggi. Un esempio rappresentativo in tal senso è il riferimento a quelli che Deledda chiama gli «accusorgios», ovvero i «tesori nascosti», custoditi negli «ascusorju», dai quali Anania padre sembra essere totalmente ossessionato:

per ogni genere di studi libreschi, a meno che non fossero romanzi o poesie. Più efficaci furono le lezioni pratiche che il fratello volenteroso le procurò facendole conoscere tipi di vecchi pastori che raccontavano storie più mirabili di quelle scritte sui libri, e portandola in giro, nei villaggi più caratteristici della contrada, alle feste campestri, agli ovili sparsi nei pascoli solitari e nascosti come nidi nelle conche boschive della montagna. [...] Quel giorno Cosima imparò più cose che in dieci lezioni del professore di belle lettere. Imparò a distinguere la foglia dentellata della quercia da quella lanceolata del leccio, e il fiore aromatico del tasso barbasso da quello del vilucchio» (EAD., *Cosima*, Milano, Treves, 1937, 75-76).

⁸ Cfr. B. ALFONZETTI, *La scrittura selvaggia. L'immagine di Grazia Deledda in *Suo marito**, in *Grazia Deledda e la cultura contemporanea*, a cura di U. Collu, vol. II, Nuoro, Satta, 1994, 285-303.

⁹ G. DELEDDA, *Tipi e paesaggi sardi*, «Nuova Antologia», 16 dicembre 1901.

¹⁰ EAD., *Ferro e fuoco*, «Corriere della Sera», 10 marzo 1936.

¹¹ Un testo molto interessante per l'interpretazione di *Cenere* è il succitato *Tipi e paesaggi sardi*, perché nel lungo articolo odeporico si ritrovano i luoghi in cui sono ambientate le vicende del romanzo.

Un giorno egli trasse la fanciulla fin verso un avanzo di nuraghe, sopra un'altura, fra macchie coperte di bacche rosse, e le disse che fra i blocchi della tomba gigantesca stava nascosto un tesoro.

– Eppoi so di tanti altri accusorgios – egli disse con voce grave, mentre Oli coglieva finocchi selvatici; – io finirò bene col trovarne uno, ed allora...

– Abbi pazienza, agnellino mio. Mia moglie morrà presto; ma anche non morisse io troverò il tesoro e ce ne andremo in Continente.

Oli protestò, pianse, non sperò molto nel tesoro, ma continuò ad amareggiare col servo.

Nelle ore di riposo, invece di coricarsi, egli diroccava il nuraghe, con la scusa di costruire un muro con le pietre divelte dal monumento, ma in realtà per cercare il tesoro.

Oh, si trovano sempre dei tesori, cercandoli bene! [...] Anche ora, del resto, nelle altre parti del mondo, vivono ancora i giganti, e sono così ricchi che usano gli aratri e le falci d'argento. Egli parlava sul serio, con gli occhi splendenti di sogni aurei; se però gli avessero chiesto che avrebbe fatto dei tesori che sperava ritrovare, forse non avrebbe saputo dirlo. Per allora progettava soltanto la fuga con Oli: all'avvenire non pensava che in modo fantastico.

Così, verso i primi di giugno, zappando in un orto del padrone, egli trovò un grosso anello di metallo rossiccio e lo credette d'oro.

– Qui ci deve essere certamente un tesoro – pensò, e subito andò a raccontare le sue nuove speranze ad Oli.

Anania il mugnaio credeva di compiere abbastanza il proprio dovere allevando il figliuolo; se trovava il tesoro che sempre sognava, manderebbe il bimbo agli studi, se no ne farebbe un buon contadino: che pretendere di più?

– Le anime innocenti trovano più facilmente i tesori. Se trovassimo qualche cosa! Passerei un tanto ad Oli, e, morta mia moglie, la sposerei. Dopo tutto sono stato io il primo ad ingannarla.

Egli non è cattivo e neppure completamente triviale come tutti i nostri vicini: coi suoi sogni bambineschi di tesori e di cose meravigliose.

Si faceva raccontare da Zuanne la scoperta delle rovine di Sorrabile, l'antica città dissotterrata nei dintorni di Fonni, e domandava se vi si potevano trovare ancora tesori.

Suo padre era o no un delinquente, o un pazzo affetto dall'idea fissa dei tesori?

Ed Anania grande, nei giorni di riposo, ricamava una cintura di cuoio, seduto in mezzo alla strada, e pensava ai tesori nascosti nei nuraghes.¹²

Anche ne *La dama bianca dei Racconti sardi* c'è un riferimento precipuo ai tesori nascosti (il cui tema è presente in alcuni articoli etnografici pubblicati nel 1894 sulla rivista «Natura e Arte»¹³ e ritorna, rivisitato, in numerosi racconti e romanzi deleddiani),¹⁴ elementi importanti delle narrazioni popolari della Sardegna,¹⁵ chiamati con nomi diversi nelle varie zone dell'isola («scraxoxu» o

¹² EAD., *Cenere...*, 4, 6, 8, 9, 58, 60, 81, 79, 126, 163.

¹³ EAD., *Contos de fuchile, La leggenda di Castel Doria, Il castello di Galtellì*, «Natura e Arte. Rivista illustrata quindicinale italiana e straniera di scienze, lettere ed arti», III, 7, 15 aprile 1894.

¹⁴ Mi permetto di rinviare alla monografia M. CONTINI, *Il tema del tesoro nascosto nelle opere di Grazia Deledda*, Roma, Studium Edizioni, 2022.

¹⁵ Cfr. G. BOTTIGLIONI, *Leggende e tradizioni di Sardegna: testi dialettali in grafia fonetica*, Genève, Olschki, 1922; V. LANTERNARI, *Preistoria e folklore: tradizioni etnografiche e religiose della Sardegna*, introduzione di P. Cherchi, Sassari, L'Asfodelo, 1984; *Leggende e racconti popolari della Sardegna*, a cura di D. Turchi, Cagliari, Edizioni della Torre, 1984, 58 e 182; S. LOI, *Streghe, esorcisti e cercatori di tesori: inquisizione spagnola ed episcopale (Sardegna, secoli XVI-*

«scusorgiu» in campidanese, «siddadhu» o «posidu» nella parte centrale e settentrionale, «scrixoxu» nella zona sudoccidentale), le cui radici vanno ricercate nelle scorrerie dei corsari saraceni, che costringevano i sardi ad affidare al grembo della madre terra i propri averi, per sottrarli alle razzie. Il legame con il fenomeno della pirateria moresca è, per altro, confermato dal corrispettivo siciliano: anche nella letteratura popolare della Trinacria, infatti, è presente il filone dell'*attruvatura* o *truvatura*¹⁶ (e cospicue sono le menzioni di questi termini in opere letterarie di Capuana,¹⁷ De Roberto,¹⁸ Pirandello,¹⁹ Lanza,²⁰ ecc.),²¹ ovvero del tesoro da trovare, derivato sia dalla piaga delle scorribande sia da antiche leggende arabe. Nel racconto pubblicato nel 1894 (come anche in alcuni brani de *La via del male*,²² 1896, e dei successivi *L'edera*,²³ 1908, *Colombi e Sparvieri*,²⁴ 1912, *Canne al vento*,²⁵ 1913, *Marianna Sirva*,²⁶ 1915, *Cosima*, 1937,²⁷ nel racconto *Il tesoro*, 1921,²⁸ e nel racconto uscito postumo *Il camino*)²⁹ Deledda parla genericamente di «tesori nascosti»³⁰ e di «tesoro cuadu»³¹ in logudorese, mentre in *Cenere* usa il termine specifico «accusorgios»³² (inserendo anche una nota esplicativa), parola che sembra legata al dominio spagnolo, visto che anche nella tradizione iberica (e in alcune zone dell'America latina) si parla di «accusorgios», ovvero «tesoros ocultos».³³ Al di là della questione terminologica, quello che a noi interessa in modo particolare è che nel racconto ambientato in «questa terra delle leggende, delle storie cruente e sovrannaturali»³⁴ tutta la trama gira intorno al tesoro nascosto (in esso sono presenti una serie di *topoi* legati ai tesori nascosti: i defunti che compaiono in sogno per indicare il luogo dove scavare, la paura che il demonio si impossessi del bottino, ecc.), mentre in *Cenere* i numerosi riferimenti agli «accusorgios» servono da un lato a

XVII), Cagliari, AM&D, 2008; G. GIACOBELLO, *Oltre quel che c'è: oracoli, giochi di sorte, tesori nascosti, incanti sotterranei*, Palermo, Museo Pasqualino, 2017; A. IAFRATE, *Cercar tesori: tra Medioevo ed Età Moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2021, 178-180 e 202-203.

¹⁶ Cfr. S.S. MARINO, *Leggende popolari siciliane in poesia*, Palermo, Lauriel, 1880, 109; G. PITRÈ, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Lauriel, 1889, vol. IV, 370-432.

¹⁷ Cfr. *Gli scavi di mastro Rocco* della raccolta *Le paesane* (1894).

¹⁸ Cfr. *La 'trovatura'* nella raccolta *I processi verbali* (1890).

¹⁹ Cfr. *Dono della Vergine Maria* (prima pubblicazione ne «Il Marzocco», 22 e 29 ottobre 1899; poi nella raccolta *L'uomo solo*, 1922).

²⁰ Cfr. F. LANZA, *Storie e terre di Sicilia e altri scritti inediti e rari*, a cura di N. Basile, Caltanissetta, Sciascia, 1953.

²¹ Il tema della *trovatura* torna anche in opere più recenti: cfr. il racconto di mafia *Truvatura* nella raccolta *Scirocco* (1992) di Silvana La Spina.

²² G. DELEDDA., *La via del male. Edizione riveduta*, Roma, Nuova Antologia, 1906, 44.

²³ EAD., *L'edera*, Roma, Nuova Antologia, 1908, 61.

²⁴ EAD., *Colombi e Sparvieri*, Milano, Treves, 1912, 65.

²⁵ EAD., *Canne al vento...*, 85.

²⁶ EAD., *Marianna Sirva*, Milano, Treves, 1915, 64-65.

²⁷ EAD., *Cosima...*, 97.

²⁸ EAD., *Il tesoro*, in *Il fanciullo nascosto*, Milano, Treves, 1921, 30.

²⁹ EAD., *Il camino*, in *Il cedro del Libano*, Milano, Garzanti, 1939, 68-69. Di un ipotetico tesoro sepolto si parla anche nel racconto *Il tesoro*, pubblicato nella raccolta *Il flauto nel bosco* (Milano, Treves, 1923), mentre il racconto *Il tesoro degli zingari* non sembra ambientato in Sardegna (EAD., *Il tesoro degli zingari*, in *Il sigillo d'amore*, Milano, Treves, 1926, 185-186). Nel romanzo *Fior di Sardegna* si allude ai tesori custoditi dalle *janas* (EAD., *Fior di Sardegna* [1891], Sesto San Giovanni, Madella, 1917, 28-29).

³⁰ EAD., *Racconti Sardi*, Sassari, Dessì, 1894, 88.

³¹ «Su tesoro cuadu sutta s'alveru plus mannu de su buscu de Santu Matteu» (ivi, 101).

³² Nel romanzo *Nel deserto* è presente la variante «asousorgiu» (EAD., *Nel deserto*, Milano, Treves, 1911, 297 e 320). Nei già citati articoli per «Natura e Arte» si trovano, invece, le varianti «aschisorgiu» e «aschisorjos», mentre nell'articolo *Superstizioni, credenze e medicine popolari (parte II)*, pubblicato sulla «Rivista delle tradizioni popolari italiane» il maggio 1895, si fa riferimento agli «acchisorju».

³³ Cfr. *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1907, vol. I, 1016.

³⁴ DELEDDA, *Racconti Sardi...*, 85.

inquadrare il personaggio di Anania padre, uomo superficiale e credulone più che malvagio e manipolatore, incapace di pensare alle conseguenze delle proprie azioni, tanto è preso dalle fantasie di ricchezza, e dall'altro a inserire la semplice e tragica vicenda di Oli, ragazza sedotta e abbandonata costretta ad abbandonare a sua volta il frutto del peccato alle cure paterne per sottrarlo a una vita di privazioni e stenti, in un contesto fatto di superstizione, istintività, paganesimo debordante nonostante gli argini del cattolicesimo,³⁵ miseria morale, disperazione e violenza.³⁶ Oli, la giovanissima vittima di un uomo già sposato e incapace di assumersi le proprie responsabilità, è costretta ad assorbire su di sé la colpa altrui perché portatrice di due gravissimi *handicap*: l'essere povera e l'essere donna. Questo meccanismo della 'spugna', in cui le vittime si impregnano dei misfatti dei carnefici, passa da lei a suo figlio Anania (che invece è maschio e ben avviato dal punto di vista professionale ed economico), il quale non riesce a liberarsi dal senso di inadeguatezza dovuto alla sua condizione di 'bastardo' e, soprattutto, si sente dilaniato tra l'odio verso la madre, che, nella sua visione, lo ha messo al mondo condannandolo a un'esistenza da reietto,³⁷ anche se nessuno lo tratta come tale, e il desiderio di accogliere e accudire la donna (che è stato interpretato, a mio avviso un po' frettolosamente, come «inconscio sentimento incestuoso»)³⁸. L'incapacità di superare questo dissidio porta Anania a desiderare ossessivamente che la madre (della quale non sa più nulla dal giorno dell'abbandono) sia morta, poi pentendosi puntualmente di questo sentimento meschino:

Il pensiero di ritrovare sua madre cresceva e si sviluppava con lui, palpitava col suo cuore, vibrava coi suoi nervi, scorreva col suo sangue; solo la morte poteva sradicarlo, questo pensiero, ed appunto alla morte di sua madre egli pensava quando desiderava che il loro incontro non si avverasse; ma anche questa soluzione, o il desiderio di questa soluzione, gli sembrava una grande viltà.

– Fate che ella sia morta, Dio mio, Dio mio! Abbiate pietà di me, Signore! – singhiozzava egli a tarda notte, tormentato dall'insonnia e dai tristi pensieri.

Ma che posso dirle? E se quella donna fosse morta? Perché devo rinunciare alla felicità? [...] io sento che è viva, e non rinuncio al mio dovere, che è quello di cercarla, trovarla, trarla dal vizio... E se si è emendata? No, essa non si è emendata. Ah, è orribile; io la odio... La odio, la odio!

Chi sa, del resto, che quella donna non sia morta? Ah, perché mi illudo? Essa non è morta, lo sento; è viva, è giovane ancora, quanti anni ha adesso? Trentatré anni, forse; ah, è ben giovane!

Mio Dio, mio Dio, fate che ella sia morta! Ma perché faccio questa stupida preghiera? No, ella non è morta. Ma perché dovrei io cercarla? Non mi ha ella abbandonato? Io sono un pazzo.

È inutile illudermi: non sono pazzo, no; ma non posso più vivere così; bisogna ch'io sappia... Oh, fosse morta! fosse morta!

³⁵ «Entrambi incoscienti, primitivi, impulsivi ed egoisti, si amavano per esuberanza di vita e per bisogno di godimento» (EAD., *Cenere...*, 7).

³⁶ «Degli uomini che si ubriacavano per stordirsi e che bastonavano le donne ed i fanciulli e le bestie perché non potevano percuotere il destino» (ivi, 65).

³⁷ «← Come sono vile, – pensava, – vile fino alla menzogna. Io potrò studiare e diventare avvocato, ma anche moralmente resterò sempre il figlio d'una donna perduta...» (ivi, 79).

³⁸ SPINAZZOLA, *Introduzione...*, XI. Alcuni accenni a pulsioni edipiche si ritroveranno, invece, nel personaggio di Cristiano ne *Il segreto dell'uomo solitario* (Milano, Treves, 1921).

Vicina o lontana, ella esiste e mi chiama, ed io devo ritornare sui miei passi, ricominciare, ritrovarla, viva o morta. Oh, fosse morta!

Anania, quindi, pur vergognandosi dei propri pensieri, è convinto che solo la morte della madre possa liberarlo e, infatti, sarà così. Ritrovatala, malata e cenciosa, Anania decide di rinunciare al proprio avvenire e al matrimonio con l'amatissima e benestante Margherita, battezzata icasticamente «Principessa Azzurra»³⁹ da Spinazzola, pur di prendere con sé la madre, ma la donna, anche se umiliata, vituperata e incompresa dal figlio, decide di sacrificarsi per lui suicidandosi. Se in un primo momento Anania, non essendo a conoscenza della causa della morte, ha una reazione indefinita alla notizia del decesso («Anania capì che sua madre era morta: non se ne rattristò troppo, ma non ne provò neppure sollievo»),⁴⁰ quando comprende l'atto volontario della donna intuisce la generosità del gesto e si sente come generato per una seconda volta e pervaso da un'ardente fiammata di vita:

Ed egli viveva; ed egli doveva la vita alla misera creatura che ora gli stava davanti immobile e priva di questo sommo bene. [...] Ah, egli non aveva mai capito il valore della vita, perché non aveva mai veduto da vicino l'orrore e il vuoto della morte. Ed ecco ella, ella sola s'era riserbata il compito di rivelargli col dolore della sua morte, la gloria suprema di vivere: ella, a prezzo della sua propria vita, lo faceva nascere una seconda volta, e questa nuova vita era incommensurabilmente più grande della prima.⁴¹

Il dialogo tra la vita e la morte, il ciclo infinito tra i due elementi opposti e complementari (che contraddistinguerà anche opere successive, come *Canne al vento*),⁴² si impone nell'ultima scena del romanzo, in cui Anania sembra trarre linfa vitale dal cadavere della madre che aveva sofferto partorendolo sia la prima («Dopo tutto ella era mia madre, ed ha sofferto nel mettermi al mondo»)⁴³ sia la seconda volta: l'agonia della donna, infatti, come durante il travaglio, dura per ore, perché, recisasi la gola alle sei della mattina, riesce a spirare a mezzogiorno, dopo atroci dolori e spasmi. Al sangue del parto si sostituisce il sangue della carotide lacerata: per il suicidio di Oli, Deledda sceglie un *modus operandi* che afferisce più all'ambito 'maschile', perché nella tradizione letteraria occidentale, dai miti greci in poi, le donne solevano suicidarsi impiccandosi, buttandosi in acqua o nel fuoco, gettandosi dai palazzi, avvelenandosi, oppure, quando raramente usavano le armi, colpendosi il petto (si pensi alla Didone virgiliana), non sgozzandosi. L'autrice, invece, opta per un suicidio più cruento e orrorifico, come se la madre volesse mostrare al figlio il sangue di cui era fatta, il sangue che lo aveva creato. Nella descrizione della salma di Oli, infatti, si insiste molto sull'elemento ematico, simbolo di vita (pensiamo al ciclo mestruale e al già ricordato sangue del parto) e di morte (il sangue delle ferite):

Una benda coperta di macchie già secche di sangue nerastro fasciava il collo, passava sotto il mento e sulle orecchie e si annodava tra i folti capelli neri della morta.

Colpito sinistramente dalle macchie di sangue, ricoprì il viso della morta.

³⁹ SPINAZZOLA, *Introduzione...*, XIII.

⁴⁰ DELEDDA, *Cenere...*, 223.

⁴¹ *Ivi*, 224.

⁴² Si ricordino, solo per fare due esempi emblematici, i seguenti brani: «l'antico cimitero coperto d'erba in mezzo al cui verde biancheggiavano come margherite le ossa dei morti»; «tutti avevano gli occhi pieni di vita e di morte» (EAD., *Canne al vento...*, 23 e 250).

⁴³ EAD., *Cenere...*, 226.

Il sangue! Ha sparso il sangue! Ma come ha fatto, dunque, come ha potuto?

Sì, ella s'è tagliata la gola. Sì, stamattina alle sei, mentre io ero alla fontana. Quando rientrai la trovai in un lago di sangue: era ancora viva, con gli occhi spalancati orribilmente... [...] Ella visse fin quasi a mezzogiorno; agonia per tutti.⁴⁴

Un altro elemento che ritorna nelle pagine dedicate alla scoperta del cadavere è quello dei capelli neri, uno dei pochi tratti della madre che erano rimasti impressi nella mente di Anania nei lunghi anni di lontananza («Egli non ricordava precisamente la fisonomia di sua madre, ma ricordava che ella era alta, coi capelli neri»)⁴⁵ che nel momento della tragica scoperta catalizzano l'attenzione del figlio:

Una benda [...] si annodava tra i folti capelli neri della morta.

Colpito sinistramente dalle macchie di sangue, ricoprì il viso della morta, lasciando solo scoperti i capelli che si aggrovigliavano sull'alto del guanciale.

– Era giovane ancora! – disse Anania, calmandosi alquanto e fissando i capelli neri della morta.

Ma egli non si mosse: guardava sempre i capelli della morta, meravigliandosi che fossero così neri ed abbondanti.⁴⁶

I capelli di Olì sembrano sfuggire al decadimento fisico, imponendosi alla vista in tutta la loro floridezza anche dopo il decesso ed esprimendo la femminilità della donna che, invecchiata prematuramente nelle altre parti del corpo a causa delle sofferenze e della malattia («pallida e scarna apparizione [...] nel viso giallo-grigiastro i grandi occhi chiari, sbiaditi dalla debolezza e dalla paura, parevano gli occhi d'un gatto selvatico ammalato»),⁴⁷ mantiene invece intatto e in qualche modo 'vivo' questo ultimo simbolo di muliebre fertilità anche nell'abisso della morte. Il ciclo tra *bios* e *thanatos*, infine, è esplicitato anche nella frase che chiude il romanzo, in cui la cenere rappresenta al contempo ciò che è stato e ciò che sarà:

Eppure, in quell'ora suprema, vigilato dalla figura della vecchia fatale che sembrava la Morte in attesa, e davanti alla spoglia della più misera delle creature umane, che dopo aver fatto e sofferto il male in tutte le sue manifestazioni era morta per il bene altrui, egli ricordò che fra la cenere cova spesso la scintilla, seme della fiamma luminosa e purificatrice, e sperò, e amò ancora la vita.⁴⁸

Nelle ultime battute di *Cenere*, nelle quali trova spazio l'estrema esegesi del titolo,⁴⁹ viene ribadito più volte lo slancio soteriologico della figura materna⁵⁰ e questo aspetto si impone come messaggio,

⁴⁴ Ivi, 225, 227, 226.

⁴⁵ Ivi, 228.

⁴⁶ Ivi, 135, 225, 228, 227.

⁴⁷ Ivi, 196.

⁴⁸ Ivi, 229.

⁴⁹ Deledda ama 'motivare' i propri titoli nelle pagine dei romanzi: si pensi a *L'edera*, in cui torna ossessivamente l'immagine di Annesa che, come la pianta rampicante, si aggraticcia all'uomo amato e al suo destino e in cui, come in *Cenere*, l'esplicazione del titolo ritorna anche nelle ultime battute («l'edera si riallaccerà all'albero e lo coprirà pietosamente con le sue foglie. Pietosamente, poiché il vecchio tronco, oramai, è morto»; EAD., *L'edera...*, 116) o a *Canne al vento*, in cui la figurazione dei giunchi punteggia tutta l'opera dall'esordio alle pagine finali (EAD., *Canne al vento...*, 1 e 278).

superando in qualche modo il meccanismo di colpa ed espiazione (a proposito del quale Attilio Momigliano aveva proposto un fortunato parallelo con Dostoevskij)⁵¹ che aveva caratterizzato romanzi precedenti come *Elias Portolu* (1900) o successivi come *L'edera*, in cui Annesa vuole autopunirsi per l'omicidio di zio Zua, e *Canne al vento*, in cui il travagliato itinerario di Efix non è altro che il tentativo di riparazione per un antico delitto. Lo slancio salvifico materno viene, inoltre, messo in relazione con l'elemento persefonico: le viscere della terra regalano la vita e contengono il regno dei morti. Le donne, anche le più semplici, ingenuie, ignoranti e disgraziate hanno di conseguenza in mano i fili della creazione e della distruzione, come verrà esplicitato anche nel successivo *La madre* (1919), in cui Maria Maddalena, come Oli, con la propria morte manda un forte *nuntius* al figlio: «stava immobile, seduta contro la parete, con la testa piegata sul petto, e pareva facesse forza a reggere appunto la parete come avesse timore che crollasse».⁵²

Il romanzo, quindi, lancia un messaggio universale che va oltre la terra in cui è ambientata la vicenda, ma, allo stesso tempo, riesce a essere così pregnante e diretto proprio in virtù dei luoghi in cui si dipanano le vicende.⁵³ Il paesaggio ancestrale strabordante di pulsioni primordiali che vibra all'esterno e all'interno dei personaggi non dona al testo un'*allure* di sapore etnologico (anche se il dialogo tra cristianesimo e paganesimo al quale abbiamo già accennato potrebbe fornire interessanti spunti d'indagine a un esperto di *anthropology of religion*), ma contribuisce a conferire un respiro assoluto a un episodio particolare. Lo stesso si può dire in merito alla rappresentazione della natura: Deledda ama descrivere la flora barbaricina, che conosceva empiricamente grazie alle escursioni giovanili in compagnia del fratello Andrea, e spesso lo fa con competenza botanica, ma in lei non si può certo ravvisare l'interesse da *herboriseur* di altri scrittori come Goethe, Manzoni, Pascoli, ecc. I nomi di specie vegetali, come anche quelli delle montagne e delle vallate, citati in *Cenere* creano una sorta di legame tra i meccanismi della natura e quelli dell'agire umano, come se i destini di tutti gli elementi della terra fossero intimamente interdipendenti. La storia nuda e cruda di Oli potrebbe essere ambientata pressoché ovunque⁵⁴ (non solo nelle zone agresti, ma anche nelle città, dove nel primo Novecento era all'ordine del giorno l'emarginazione e la caduta nel vorace gorgo postribolare delle ragazze madri), ma la collocazione nelle selvagge terre del nuorese catapulta il *plot* in una dimensione mitica e ne fa quasi una sorta di *exemplum*, in cui la figura di Oli può essere accostata, a mio avviso, a quella della *mater dolorosa* senza tema di blasfemia, perché gli elementi che avvicinano la donna dagli «occhi felini, glauchi e un po' obliqui»,⁵⁵ peccatrice nonché suicida disperata e insieme sperante (di donare al figlio un destino migliore attraverso il proprio gesto), alla Vergine sono il sacrificio e il potere vivifico.

⁵⁰ «Come un velo gli cadde dagli occhi; egli vide tutta la meschinità delle sue passioni, dei suoi odi e dei suoi dolori passati. Egli aveva sofferto perché sua madre aveva peccato, perché lo aveva abbandonato ed era vissuta nella colpa! Sciocco! Che importava tutto ciò? Che importavano queste sfumature nel quadro grandioso della vita? Non bastava che Oli lo avesse fatto nascere, perché ella rappresentasse per lui la più meritevole delle creature, la madre, ed egli dovesse amarla ed esserle riconoscente?» (EAD., *Cenere...*, 226).

⁵¹ A. MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana: dalle origini ai nostri giorni*, Messina Milano, Principato, 1938, 569-613. Cfr. anche ID., *Grazia Deledda*, «Il convegno: rivista mensile illustrata», 7-8, 1946.

⁵² G. DELEDDA, *La madre*, Milano, Treves, 1920, 232.

⁵³ A questo proposito si rilegga la motivazione dell'assegnazione del Nobel: «Per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano».

⁵⁴ «*Sub speciae Sardiniae* è dell'intera Italia che la Deledda parla, riflettendo stati d'animo largamente diffusi, nei primi tormentati decenni del secolo» (SPINAZZOLA, *Introduzione...*, XI).

⁵⁵ DELEDDA, *Cenere...*, 7.

Se la Barbagia rappresenta il luogo primigenio dove le passioni circolano liberamente tra i dirupi e le vestigia neolitiche, Roma, al contrario, è rappresentata come un luogo squallido e soffocante in cui l'unica emozione possibile è una tristezza velata di angoscia che nemmeno i grandiosi monumenti latini riescono a scalfire («il Pantheon triste come una tomba ciclopica»):⁵⁶

Veduta attraverso lo sbalordimento, la stanchezza dei primi giorni, la suggestione melanconica del buio appartamento di Piazza della Consolazione, Roma gli dava una tristezza quasi morbosa; nella città vecchia, dalle vie strette, dalle botteghe puzzolenti, dagli interni miserabili, dalle porte che parevano bocche di caverne, dalle scalette che sembrava si perdessero in un tenebroso luogo di dolore, egli ricordava i più miseri villaggi sardi; nella Roma nuova si sentiva smarrito, tutto gli appariva grande, le strade tracciate dai giganti per giganti, le case montagne, le piazze *tancas* sarde; anche il cielo era troppo alto e troppo profondo.⁵⁷

Queste descrizioni mal si sposano con la celebre definizione deleddiana della capitale, «Gerusalemme dell'arte, il luogo dove si è più vicini a Dio, e alla gloria» che ritroviamo in *Cosima*.⁵⁸ Tutti sanno che Grazia aveva fortemente desiderato il trasferimento a Roma,⁵⁹ divenuta subito la sua città d'elezione; in questo romanzo, però, la descrizione della sua faccia più desolata (che in alcuni passaggi ricorda quella di certe pagine di Pirandello, anche lui isolano migrato felicemente nella capitale)⁶⁰ è funzionale per creare contrasto con il vero fulcro dell'azione. Roma, non a caso, nella descrizione succitata è continuamente paragonata agli elementi architettonici tipici della Sardegna, come se Anania cercasse dei corrispettivi nelle proprie categorie mentali per non soccombere di fronte a un luogo percepito come estraneo e ostile. L'isola sarda in *Cenere* non è certo eufemisticamente raffigurata come la terra promessa, ma la natura indomita sembra simboleggiare un argine contro il dilagare delle sporcizie umane, un luogo intatto, incolume e sano, come 'sana' e tersa è la narrazione deleddiana, in cui i germi della malattia dello spirito si dimenano dentro le provette e sotto la lente del microscopio, senza contaminare chi le maneggia, le studia, le descrive: «quel paesaggio rude e fresco, che sarebbe stato così puro senza l'immondo passaggio dell'uomo».⁶¹

⁵⁶ Ivi, 152.

⁵⁷ Ivi, 129.

⁵⁸ EAD., *Cosima...*, 52.

⁵⁹ «Avevo un irresistibile miraggio del mondo, e soprattutto di Roma», dichiara nel discorso tenuto per il conferimento del Nobel.

⁶⁰ Si veda, ad esempio, l'*incipit* del racconto *Il ventaglio* della raccolta *Scialle nero* (1922).

⁶¹ DELEDDA, *Cenere...*, 174.

*La funzione interculturale di Grazia Deledda:
modernità e trasgressione nel romanzo autobiografico Cosima*

L'articolo si propone d'interrogare la specificità del modello letterario deleddiano come tappa essenziale per restituire all'autrice il suo posto specifico all'interno del canone letterario italiano. Tale specificità, che coincide con quella 'variante insulare sarda' in cui la sardità si rivela strumento di riflessione per costruire un modello di scrittura interculturale, sarà approfondita a partire dal romanzo autobiografico postumo Cosima, opera di 'bilancio culturale' al tempo stesso rispetto al modello di scrittura dell'autrice e alla situazione socio-culturale del mondo tradizionale di appartenenza. Proprio nel modo in cui, in quest'ultimo, Deledda sceglie di declinare il tema dell'identità, vale a dire attraverso la scelta del genere ibridato e del personaggio problematico della madre, è possibile, infatti, rinvenire l'intrinseco legame tra il suo modello e la dinamica interculturale nonché la peculiarità con cui l'autrice nuorese concepisce tale dinamica.

L'opera di Grazia Deledda, premio Nobel per la letteratura 1926 (assegnato nel 1927), ha dovuto fare i conti, sin dall'inizio, con la difficoltà della critica a collocarla nel panorama letterario italiano del suo tempo e, forse nell'urgenza dettata da tale difficoltà, con l'abitudine ad essere inserita all'interno di nicchie esegetiche preesistenti in cui il valore della sua opera ha finito per perdere il suo peso specifico. A seconda dei critici, la sua produzione letteraria è stata intrappolata nel canone del verismo e/o del decadentismo, in molti casi persino in forme di regionalismo folcloristico in virtù delle sue storie fortemente impregnate di cultura sarda, dei dialetti, delle tradizioni locali nonché del paesaggio della sua Barbagia. Il binomio interpretativo donna/sarda ha nel tempo contribuito a lasciare tale autrice ai margini del canone letterario italiano nonostante il riconoscimento del premio Nobel e la fortuna, anche grazie a quest'ultimo, della sua opera all'estero.

Proprio partendo dai limiti inerenti alla ricezione della sua opera e con l'obiettivo di emendare la sua marginalità rispetto al canone italiano, riteniamo quanto mai opportuno interrogarci sulla specificità espressiva dell'autrice nuorese e sulla portata universale del suo modello letterario chiedendoci cosa quest'ultima aggiunga alla letteratura italiana. Seguendo la direzione indicata da Laura Fortini, che a tale domanda rispondeva: «Deledda aggiunse al canone la scrittrice senza aggettivi»,¹ potremo interrogarci sulla specificità del suo modello, quella 'variante insulare sarda' in cui la sardità, lungi dall'essere una forma di regionalismo, si rivela lo strumento di riflessione per costruire un modello di scrittura interculturale, capace di rispondere alla crisi identitaria di inizio Novecento e più largamente a quelle che in ogni tempo e dove vedono la tensione tra una cultura tradizionale e le spinte della modernità.

Per rilanciare la riflessione sul suo posto specifico all'interno del canone italiano, si ritiene prioritario ripartire da un'opera dell'*opus* deleddiano finora piuttosto trascurata, vale a dire il romanzo autobiografico postumo *Cosima*. Tale scelta rispetto all'intero *opus* deleddiano, s'impone proprio in una prospettiva ricettiva nuova. Benché gli studi monografici su *Cosima* siano esigui, massicci sono invece i riferimenti a tale opera nei testi di bibliografia critica. La centralità di quest'ultimo romanzo risiede proprio nel carattere precipuo del testo che si configura come opera di 'bilancio culturale' al tempo stesso rispetto al modello di scrittura dell'autrice e rispetto alla

¹ L. FORTINI, *Aggiunte e mutamento. Cosa aggiunge e muta Grazia Deledda alla letteratura italiana*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda? Traduzione, ricezione, comparazione*, a cura di M. Farnetti, Pavona, Iacobelli Edizioni, 2009, 229-245: 233.

situazione socio-culturale del mondo tradizionale di appartenenza, colto nel suo sfaldarsi sotto le spinte della modernità. In tal senso, l'opera si presenta come un luogo narrativo d'accesso privilegiato al modello deleddiano e una testimonianza autoriale della forte progettualità letteraria che caratterizzò la scrittrice nuorese.

Se in *Cosima* ritroviamo la gran parte dei temi di Deledda (il fato, il sentimento religioso, l'amore e il desiderio, la colpa, il castigo, l'espiazione, ecc.) è altresì vero che tali temi acquistano una valenza diversa, permettendo uno sguardo retrospettivo su tutta l'opera deleddiana, poiché inseriti all'interno del tema principale del romanzo, ossia il tema dell'identità, qui affrontato con il racconto della vocazione alla scrittura di Cosima e della progettualità letteraria come gesto/strumento interculturale. Diventare scrittrice per Deledda ha coinciso con un percorso di mediazione tra due culture e due lingue (quella sarda e quelle italiana). Proprio perché la narrazione di Cosima/Deledda si fonda sullo stabilirsi di un nesso tra la sua identità di scrittrice e le valenze peculiari della cultura di appartenenza, il romanzo, più di altre opere della stessa autrice, permette di cogliere il costruirsi di un modello che è al contempo letterario e culturale. Infatti, in *Cosima* la scrittrice nuorese decide di declinare il tema dell'identità mostrando l'intrinseco legame tra la sua vocazione alla scrittura e l'istituirsi di un rapporto dialogico alla cultura di appartenenza. In questo modo, la progettualità letteraria di Cosima/Deledda si rivela attività interculturale. Numerosi sono gli elementi presenti nel romanzo che attestano la dinamica interculturale alla base del suo modello di scrittura. Nell'ambito della nostra analisi, a titolo esemplificativo, ci soffermeremo su due dei più salienti, vale a dire la scelta del genere ibridato e quella di portare l'attenzione sulla dimensione del materno attraverso il personaggio problematico della madre.

1. Il genere ibridato

L'autrice Deledda si autorappresenta nel personaggio di Cosima ed attraverso quest'ultima si interfaccia con il 'suo' (contemporaneamente dell'autrice Deledda e del personaggio Cosima) apprendistato al desiderio e alla scrittura. Quello che spinge la scelta narratologica deleddiana verso un approdo più complesso e più interessante del genere autobiografico permettendole, come scrive Cristina Bracchi² «di superare il mito dell'io (quello autobiografico)»,³ attraversarlo, modificarlo, è la scelta del *Bildungsroman* che contribuisce ad amplificare l'uscita dallo spazio chiuso dell'io. In tal senso, come ha ampiamente mostrato Bracchi, il genere autobiografico non è più quello del percorso esistenziale del soggetto in forma «intimista e introspettivo, autarchico e solipsista»,⁴ ma proprio grazie al romanzo di formazione, l'io autoriale si lascia ospitare «dall'esperienza della scrittura, e da Cosima che ne incarna la rappresentazione».⁵ In quest'ordine d'idee, infatti, sembra inserirsi la scelta della narrazione autobiografica in terza persona. Quest'ultima, favorendo una posizione dislocata del soggetto-Deledda rispetto al proprio sé, apre uno spazio di ricezione in cui l'autrice può proporre una rappresentazione del sé tra identità e alterità. Ne emerge la messa in campo di un meccanismo narrativo dinamico in cui i legami tra «vita immaginata e vita vissuta»⁶ danno origine alla «vita rappresentata»⁷ che coincide con il racconto di vita di Cosima, ossia quello

² Cfr. C. BRACCHI, *Cosima o l'Altra necessaria del paradigma autobiografico*, in *Chi ha paura di Grazia Deledda?...*, 145-161.

³ Ivi, 151.

⁴ Ivi, 157.

⁵ Ivi, 151.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

di Deledda diventata «modello»,⁸ storia narrabile proprio perché ha messo il 'sé' in gioco, nella relazione intersoggettiva tra chi scrive e chi legge che la scrittura del romanzo comporta. Quest'intersoggettività, derivante dalla peculiare declinazione del genere autobiografico, acquista, a sua volta, una dimensione altresì interculturale grazie all'ibridazione con il *Bildungsroman* che contribuisce, in tal senso, a rafforzare il confronto della protagonista con la cultura del mondo di appartenenza. Infatti, la forma del *Bildungsroman* permette, con i suoi codici narrativi, di mettere al centro del romanzo sia la diversità della protagonista rispetto ai suoi modelli, sia di inserire il conflitto generazionale all'interno della dinamica tra conservazione e innovazione tipico del passaggio alla modernità. Tale ibridazione dei generi operata da Deledda contribuisce ad enfatizzare il carattere liminale del personaggio autobiografico che consiste, in definitiva, nell'essere dotato di una forma di strabismo che lo rende in grado di mostrare al contempo l'unicità della propria prospettiva e quella della cultura di appartenenza.

Uno strabismo che si realizza narratologicamente nell'uso della terza persona del narratore onnisciente che alterna e sovrappone il suo punto di vista a quello circoscritto della protagonista Cosima:

Le piacevano i mobili diversi dai soliti di casa; e invero anche le sedie imbottite, di noce e di stoffa verdastra, che completavano l'arredamento di quella camera quasi signorile, erano interessanti: poiché il sedile era mobile e si poteva toglierlo dal fondo della sedia per spazzolarlo con comodo. Ecco che ella ne solleva uno piano piano, osservandone l'imbottitura interna sostenuta da strisce di grossa tela; e *pensa* che se avesse qualche cosa da nascondere, quello sarebbe il posto migliore. Nascondere! Questa, anche, era una delle sue più segrete e forti aspirazioni, e questa, anche, si spiegò più tardi, collegandola all'istinto degli avi che vivevano sulle montagne e nascondevano le loro cose per sottrarle alla rapina dei nemici.⁹

L'ambivalenza creata dalla doppia angolazione del punto di vista narrativo permette alla narrazione di raccontare la «favola»¹⁰ di Cosima attraverso le «colorazioni fantastiche»¹¹ del suo sguardo, segni di una vocazione alla scrittura, intrecciandola con «l'evidenza di cose vere»¹² del mondo barbaricino colto nella crisi della modernità. La visione di Cosima «venuta da un mondo diverso da quello dove vive»¹³ è completata dal narratore onnisciente Deledda che amplia il testo introducendovi con l'analessi e la prolessi elementi appartenenti sia ad un tempo anteriore che a quello futuro rispetto a quello della protagonista dando di quella realtà un quadro più ampio e più oggettivo. In tal modo, l'esperienza autobiografica di Cosima/Deledda diventa uno spazio di riflessione sul mondo barbaricino chiuso nel codice patriarcale approfondendone la dimensione storica di crisi e declino.

Da ciò emerge come la specificità del modello deleddiano consista, diversamente da quanto si è sempre ritenuto, intravedendo nelle sue storie l'immobilismo di una cultura tradizionale, nel non limitarsi semplicemente a registrare le tensioni verso la modernità e la lacerante interazione con quest'ultima di un mondo tradizionale ed epico in declino a causa dello sradicamento delle strutture

⁸ *Ibidem*.

⁹ G. DELEDDA, *Cosima*, in *Romanzi e Novelle*, Milano, I Meridiani, Arnoldo Mondadori, 1987, 706.

¹⁰ Cfr. G. CERINA, *Deledda e altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, Cagliari, CUEC, 1992. Secondo un'accezione del romanzo proposta da Giovanna Cerina che intravede nella linearità dell'intreccio, nella scansione delle sequenze narrative attraverso prove o eventi di passaggio e soprattutto nello stile ricco di metafore e similitudini con effetti di miniaturizzazione e mineralizzazione, lo stile tipico della favola.

¹¹ Ivi, 28.

¹² *Ibidem*.

¹³ DELEDDA, *Cosima...*, 696.

sociali subito nell'incontro/scontro con la cultura 'del continente', ma nel riconoscere nella funzione liminare della scrittura, proprio perché al contempo specchio sul reale e capacità di rappresentazione e rimodulazione, uno strumento di riflessione costruttiva per affrontare lo sradicamento culturale e sociale, al di fuori dell'agire eccezionale di opposizione e ribellione. La scrittura del sé rappresenta, infatti, una strategia attuata da 'Grassiedda' per realizzare la costruzione della sua soggettività di scrittrice senza «opporsi alla realtà»,¹⁴ senza «chiedere riconoscimento alla società patriarcale nuorese tra Ottocento e Novecento».¹⁵

2. Il personaggio problematico della madre

L'interazione tra vecchio e nuovo e la proposta interculturale deleddiana passa, nel romanzo, altresì dall'altra novità del suo modello, in questo caso rispetto alla tradizione letteraria sarda. Infatti, come ricorda lo scrittore contemporaneo, suo conterraneo, Marcello Fois, Deledda: «[...] inaugura in Sardegna la stagione del personaggio problematico, ma, soprattutto, inaugura la stagione del personaggio problematico che permette allo scrittore di rappresentarlo».¹⁶

In *Cosima* tale personaggio problematico acquista una dimensione più ampia e diffusa che si estende alla dimensione stessa del materno. Infatti, il viaggio nella memoria alle radici della vocazione alla scrittura e dell'identità di Deledda che *Cosima* racconta coincide, come ha affermato Giovanna Cerina, con un «ritorno alle Madri»,¹⁷ inteso non solo come un ritorno alle origini, alla 'matrice' familiare, geografica e culturale ma anche, al 'materno' come modello culturale e modello di scrittura.

Il tema dell'identità si sviluppa nel romanzo attraverso l'antagonismo della protagonista rispetto al codice patriarcale. Tuttavia, tale antagonismo si manifesta non tanto, come viene normalmente rilevato dalla critica, come proposta identitaria in opposizione alla figura paterna, quanto piuttosto come rifiuto del modello materno, una figura che nel romanzo si presenta, come rileva Cerina: «come una mater dolorosa (modello ricorrente anche nella tradizione iconografica), emblema della vecchia Sardegna senza sbocchi né futuro, custode ostinata e bigotta del codice dei padri, che i figli non rispettano più».¹⁸ Nella costruzione dell'identità di Cosima il ruolo giocato dalla diversità di quest'ultima rispetto al modello materno è essenziale e non è un caso che il campo di battaglia di tale antagonismo con la figura materna sia rappresentato proprio dalla vocazione alla scrittura.

Che il materno sia in *Cosima* un luogo nodale della riflessione offerta dal romanzo è evidente sin dal suo incipit. In quest'ultimo, il lettore si affaccia subito sul luogo per eccellenza deputato al materno, la cucina: «E la cucina era, come in tutte le case ancora patriarcali, l'ambiente più abitato, più tiepido di vita e d'intimità»,¹⁹ luogo della sacralità domestica. Come sostiene Julia Kristeva a tal proposito:

E le madri, mi sembra, si trovano più che i padri [...] alla congiunzione di queste due dimensioni. Esse sono dunque in qualche sorta le detentrici del sacro, se il sacro è proprio questo punto di congiunzione tra la biologia e l'emergenza della rappresentazione.²⁰

¹⁴ BRACCHI, *Cosima o l'Altra...*, 146.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. FOIS, *In Sardegna non c'è il mare. Viaggio nello specifico barbarico*, Bari, Laterza, 2013, 92.

¹⁷ CERINA, *Deledda e altri narratori...*, 20.

¹⁸ EAD., *Prefazione in Cosima*, Nuoro, Ilisso, 2005, 7.

¹⁹ DELEDDA, *Cosima...*, 693.

²⁰ J. KRISTEVA, *Au risque de la pensée*, La Tour d'Aigues, Editions de L'Aube, 2001, 59 (trad. it di E. Convento, *Il rischio del pensare*, Genova, Il melangolo, 2007, 38).

La cucina si rivela nel romanzo, in effetti, spazio di quel raccordo che il 'materno' istituisce tra dimensione biologica e dimensione simbolica del vivere. Un luogo in cui, come precisa Deledda, tutti gli oggetti: «parevano anch'essi venuti da qualche scavo delle età preistoriche»,²¹ luogo quindi della 'matrice', poiché come ricorda Anna Dolfi, permette «di risalire all'antico, al lontano».²² Ma soprattutto luogo in cui, nel romanzo, l'accordo tra biologico e simbolico è sancito proprio dall'arte del racconto. Infatti, è proprio attorno al fuoco della cucina che il rito del racconto orale tradizionale si rinnova e che la protagonista inizierà il suo percorso di vocazione letteraria facendone per la prima volta l'esperienza, grazie al vecchio servo Proto che proprio qui, luogo alternativo al «bracere intorno al quale sedevano la madre e le bambine»,²³ racconterà la leggenda del muflone. La cucina della casa paterna di Cosima sembra, infatti, coniugare le due dimensioni: quella reale del vissuto e quella immaginativa, della *rêverie*, del racconto orale. Non è tra l'altro casuale che la lunga descrizione della cucina sia immediatamente seguita dall'enunciazione dell'altro evento del materno, la nascita della sorellina che non a caso la bambina annuncia come maschio: «abbiamo un bambino nuovo: un Sebastianino»²⁴ e che il narratore precisa subito «Risultò poi che era una femmina».²⁵

Se quindi la dimensione del 'materno' attraversa tutto il romanzo, la sua vera problematizzazione è tuttavia attuata attraverso l'opposizione tramata a distanza tra le due figure principali del materno, vale a dire la madre di Cosima/Deledda e la nonna-fata. Nella loro rispettiva caratterizzazione e funzione l'autrice ne rappresenta non solo la diversità ma, cosa ancora più interessante, la diversa genealogia.

Laddove la madre si mostra come l'emblema della 'mater dolorosa', la nonna-fata al contrario si mostra come legame con l'immaginario e la dimensione simbolica della cultura di appartenenza. A tal proposito il confronto tra i caratteri principali tra le due figure è quanto mai eloquente.

Sin dalla sua descrizione, la nonna incarna una dimensione più del sogno che della realtà. Si tratta di una creatura che, a dispetto dell'età, è più vicina alla dimensione dell'infanzia. Tutti questi elementi sono evocati chiaramente nella sua descrizione:

La nonna invece non sentiva il bisogno di dormire, sebbene fosse una piccolissima donna fragile, quasi nana, con mani e piedi da bambina; e anche gli occhi color nocciola, con lunghe ciglia nere, erano pieni d'innocenza, come mai avessero veduto l'ombra del male. Una cuffietta di panno nero le raccoglieva i capelli già bianchi, ma qualche ricciolo scappava sulla nuca e sulle orecchie, e le dava un'aria sbarazzina.²⁶

Soprattutto, si tratta di una figura del materno che sin dall'inizio è percepita in opposizione con la figura della madre: «Le nipotine la consideravano come una loro eguale, mentre avevano soggezione della madre».²⁷ Anche dopo la sua morte, l'apparire nei sogni di Cosima della donna coinciderà con le tappe dell'affrancamento identitario della protagonista. La nonna-fata si configura

²¹ DELEDDA, *Cosima...*, 694.

²² A. DOLFI, *Del Romanzesco e del romanzo. Modelli di narrativa italiana tra ottocento e novecento*, Roma, Bulzoni, 1992, 11.

²³ DELEDDA, *Cosima...*, 712.

²⁴ Ivi, 697.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, 701.

²⁷ *Ibidem*.

lungo tutto il romanzo come il veicolo di un'eredità culturale che coincide con l'inclinazione istintiva di Cosima alla visionarietà e legame atavico con la cultura di appartenenza:

La nonna, poi, le ricordava, – ma questo un po' volontariamente, – certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra, scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo. E queste minuscole abitazioni preistoriche esistevano ed esistono ancora, monumenti megalitici che risalgono a epoche remote, chiamati appunto le Case delle piccole Fate.²⁸

Di segno opposto, è presentata sin dall'inizio la figura materna. Se la nonna «non sentiva il bisogno di dormire»:²⁹

La madre sonnecchiava: lei sola non era cambiata, col suo pallido viso dal naso un po' aquilino, la bocca già appassita e i capelli già grigi: né giovane né vecchia, come la bambina l'aveva sempre conosciuta; né allegra né triste, quasi impassibile e quasi enigmatica.³⁰

Si tratta di una figura connotata dall'immobilità, un'immobilità priva di tempo, non attraversata neanche dal movimento del passato, tutta racchiusa in un'immagine di «cristallizzata maternità».³¹ Figura defilata rispetto a quelle delle madri che abitano la narrativa deleddiana, la madre di Cosima introduce nel romanzo il modello da rifiutare nella costruzione dell'identità della protagonista.

Rispetto a quest'ultima, Cosima subito stabilisce una distanza che in qualche modo allude a tale rifiuto. Presenza comunque costante del romanzo la madre della protagonista abita e punteggia con il suo silenzioso dolore e inquietudine di «uno che ha smarrito qualche cosa di prezioso»³² la rovina della casa che, secondo la sua ottica materna, coincide con la trasgressione delle regole del codice paterno da parte dei figli. Nel profilo quasi biografico tracciato nel romanzo all'indomani della morte della figlia Giovanna (sorella di Cosima) si presenta così:

Era stata sempre seria; adesso diveniva melanconica, taciturna, chiusa in un mondo tutto suo; badava ai figli e alle cose domestiche, ma *con una freddezza quasi meccanica*, con scrupoli di un dovere dal quale non si aspetta nessun premio. Era giovane ancora, bella, ben fatta, sebbene di piccola statura; ma a volte sembrava vecchia, piegata, stanca. Forse il mistero della sua tristezza derivava dal fatto ch'ella si era sposata senza amore.³³

Quello che Cosima/Deledda rifiuta in questo modello è proprio la rinuncia al desiderio e al contempo un'idea di passato come spazio dei desideri inespressi, come afferma Anna Dolfi, «luogo della continua visitazione, la gabbia chiusa che ferma ogni volontà, che blocca ogni sogno della mente»³⁴ che rende il presente 'terra desolata' e chiude su ogni possibilità di futuro e cambiamento possibile. Cosima rispetto alla madre rappresenta un modello di femminilità diverso in quanto 'essere desiderante'.

La riflessione sul modello 'materno' che attraversa il romanzo si dimostra al contempo riflessione sulla cultura di appartenenza e sulla scrittura. Come emerge soprattutto dall'opposizione

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, 705.

³¹ CERINA, *Deledda e altri narratori...*, 32.

³² DELEDDA, *Cosima...*, 778.

³³ *Ibidem*, 718

³⁴ A. DOLFI, *Grazia Deledda*, Milano, Mursia, 1979, 20.

della figura materna alla vocazione alla scrittura della protagonista. Nel raccontare la reazione della madre all'arrivo delle copie del romanzo edito di Cosima, Deledda scriverà: «La madre ne fu atterrita, la sera gli girò attorno con la diffidenza spaventata di un cane che vede un animale sconosciuto». ³⁵

La scrittura rappresenta, come l'amore, un'apertura al nuovo, all'ignoto, alla 'differenza' ed in quanto tale rompe il sistema chiuso patriarcale difeso dalla madre. La scrittura non solamente è un gesto sociale di raccordo tra biologico e simbolico, tra realtà e energia visionaria del mito che proprio le diverse declinazioni del materno all'interno del romanzo contribuiscono a far emergere, ma coincide anche, per Deledda, con un modello di scrittura, quello che consiste, come ha affermato ancora Anna Dolfi, «nel trasferimento del senso del mito al romanzo», ³⁶ della cultura tradizionale di appartenenza alla cultura altra, quella del 'continente' che rappresenta la modernità; consiste nel coniugare il realismo del biologico con le forme mitizzanti della tradizione del racconto orale da cui la difficoltà e al contempo l'oscillazione, a seconda dei critici, nel collocarla in correnti letterarie coeve diverse. Tale modello culturale e letterario risultato di un'elaborazione interculturale costruttiva si riflette non a caso nella connotazione liminale del personaggio di Cosima, il cui tratto più marcato è quello dello sguardo, come dimostra la precisazione che il narratore riserva agli occhi nella descrizione della bambina: «con la grande pupilla appunto delle donne di razza camitica, che un poeta latino chiamò "doppia pupilla", di un fascino passionale, irresistibile». ³⁷ La «doppia pupilla» ³⁸ che rimanda infatti allo 'strabismo' del guardare di Cosima che consiste nella sensibilità di uno sguardo che percepisce oltre il livello di realtà e che è profondamente immaginativo, persino visionario. Sguardo che nel romanzo 'apre' le numerose finestre istituendo, il «gioco deleddiano delle due finestre», ³⁹ come lo definisce Dolfi, vale a dire rivolto contemporaneamente a:

quella murata, aperta soltanto, e in ogni direzione, con la fantasia; l'altra reale, alternativamente spalancata su monti di leggenda e di sogno o su una strada «meno pittoresca, ma anch'essa interessante e viva». ⁴⁰

L'esperienza autobiografica narrativa di Cosima/Deledda mostra come l'atto della scrittura sia per l'autrice strumento interculturale proprio in virtù della sua capacità di rimodulazione culturale. Nel viaggio alle radici della sua progettualità letteraria, rappresentato da *Cosima*, Deledda dà testimonianza della capacità della scrittura di restituire ad una cultura tradizionale una nuova dignità, rinvenendone quei caratteri vitali che sembrava aver perduto. Nel violare le norme comportamentali della tradizione e quelle della sua comunicazione culturale (prima fra tutte il 'dovere' della riservatezza autobiografica e biografica), la scrittrice si dimostra capace di garantire la sopravvivenza dei valori etici alla base di quella cultura tradizionale. Deledda sembra aver capito, infatti, che le leggi dell'antico e della tradizione di quel mondo non solo rappresentano lo strumento della sua emancipazione biografica e culturale (sarà proprio trasfigurandolo con la scrittura che diventerà scrittrice e potrà abbandonarlo) ma altresì che l'unico modo per affrontare lo sradicamento generato dall'impatto di quel mondo con la modernità è salvarne la memoria e i suoi valori creando con la scrittura un luogo di interazione tra vecchio e nuovo, nutrendo la materia del

³⁵ DELEDDA, *Cosima...*, 778.

³⁶ DOLFI, *Del Romanzesco e del romanzo...*, 15.

³⁷ DELEDDA, *Cosima...*, 744.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ DOLFI, *Del Romanzesco e del romanzo...*, 13.

⁴⁰ *Ibidem*, 13.

racconto con frammenti della propria esperienza biografica e esistenziale, rendendo visibile, nell'oggettività del realismo, il mondo invisibile del simbolico di una cultura.

L'autobiografia modernista al femminile: Una donna e Cosima

Il contributo mette in rilievo le caratteristiche estetiche, stilistiche, strutturali e contenutistiche dei romanzi autobiografici Una donna (1906) di Sibilla Aleramo e Cosima (1937) di Grazia Deledda. Tali elementi giustificano non soltanto l'inserimento a pieno titolo delle due opere nel canone dell'autobiografia europea in chiave modernista ma, nel caso di Una donna, anche la rivalutazione della stessa come opera avanguardistica. Tenendo conto, tramite i loro testi autobiografici, del posizionamento delle due autrici nel contesto delle strutture patriarcali, viene evidenziato che i due romanzi – nonostante la divergenza cronologica e le differenze per quanto riguarda la loro genesi – sono paragonabili in quanto testimoni della condizione e della presa di coscienza del soggetto femminile scrivente all'inizio del Novecento.

1. Introduzione

Con i romanzi autobiografici di Sibilla Aleramo e Grazia Deledda – *Una donna* del 1906 e *Cosima*, pubblicato postumo nel 1937 – mettiamo a confronto due voci femminili del contesto modernista che si esprimono a distanza di tre decenni l'una dall'altra e in contesti politici diversi. All'inizio del secolo le donne in seguito al movimento operaio che, dal tardo Ottocento, le ha spinte al lavoro in fabbrica compiono un passo importante verso la conquista di alcuni importanti diritti relativi alla loro partecipazione sociale. Nonostante ciò, la 'donna italiana' dell'epoca è ancora, per la maggior parte, «imprigionata in una rappresentazione inadeguata». ¹ Il racconto di «[e]sistenze femminili di rottura, con gli ingredienti forti delle storie di vita ribelli», ² viene messo a punto soltanto da poche scrittrici, tra le quali Sibilla Aleramo. Dopo la Prima guerra mondiale – percepita come «evento spartiacque nella valutazione del femminile» –, ³ e ancora di più coll'avvento del fascismo, le donne sono di nuovo escluse dal processo lavorativo e quindi anche da un posizionamento pubblico. ⁴

L'analisi comparata delle due opere permette una messa a fuoco degli elementi *trasgressivi* scelti da Aleramo e Deledda per esprimersi nei contesti ristretti in cui rispettivamente si trovano; il limite è dato sia dalla posizione marginale che la donna dell'epoca occupa a livello sociale sia dal ruolo a sua volta marginale che le scrittrici rivestivano – e per assurdo rivestono tuttora – all'interno del campo letterario. Questo vale non soltanto per Sibilla Aleramo, ma anche per Grazia Deledda, nonostante il successo letterario internazionale ottenuto di cui è testimone il premio Nobel conferitole nel 1926. Motivo di esclusione dal canone da parte della critica è l'inserimento stereotipico e fortemente riduttivo delle scrittrici di inizio Novecento in correnti letterarie del passato, ⁵ per esempio nel romanticismo nel caso dell'Aleramo, ⁶ nel verismo ottocentesco per

¹ M. DE GIORGIO, *Le italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1992, 18.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, 23.

⁴ R. KROLL, *Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung, Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar, Metzler 2002, 194. Cfr. anche DE GIORGIO, *Le italiane...*, 26 (corsivo nell'originale): «L'avvento del fascismo sanziona il passaggio da un *prima* ad un *dopo* di credenze, abiti morali, comportamenti femminili. Il modello culturale della 'nuova italiana' è declinato in sintonia con le idealità di un'altra nuova Italia che sarà grande, ordinata, potente».

⁵ Cfr. D. CAVALLERO, *Io e Lei: Una donna e Cosima: Due esempi di autobiografia al femminile*, «Romance languages annual», 5 (1993), 174-179.

⁶ Cfr. A. FOLLI, *Prefazione*, in S. ALERAMO, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 2019, VII-XXI: XI.

quanto riguarda la Deledda.⁷ Un secondo aspetto per cui è stato sottovalutato il loro contributo è il pregiudizio nei confronti del genere autobiografico visto quasi esclusivamente come ‘valvola di sfogo’ per le donne, considerate e da considerarsi ‘vittime’. In realtà, però, oltre a riformare la tradizione del *Bildungsroman* in chiave femminile, i romanzi autobiografici qui analizzati si riallacciano anche in modo originale, creativo e modernista alla lunga tradizione autobiografica di stampo maschile.⁸

In questa nuova ottica i romanzi autobiografici di Aleramo e Deledda dovrebbero essere pienamente inseriti nella storia della letteratura non solo italiana, bensì anche europea e non da ultimo nella *Weltliteratur*. Essi non devono assolutamente essere considerati a parte, confluendo dunque in un canone parallelo visto che, allacciandosi alla tradizione, *aggiungono* la prospettiva femminile, ovvero la ‘visione (del mondo) femminile’ al quadro autobiografico rimasto incompleto e ‘a metà’ per secoli. Come nell’autobiografia tradizionale, anche nel caso dell’Aleramo e della Deledda vengono raccontati i periodi più difficili dell’esistenza che precedono la loro conversione, cioè il raggiungimento della *vera vita*⁹ che, nel caso delle nostre scrittrici, non coincide con il ricongiungimento con Dio o con una persona amata, bensì si manifesta nella liberazione e partenza reale dai contesti ostili e chiusi del mondo patriarcale da loro esperiti e nell’affermazione della propria voce letteraria.¹⁰

Per gli autori uomini, tradizionalmente, la donna svolge il ruolo di musa ispiratrice che funge da catalizzatore per la creatività dell’immaginazione. Sibilla Aleramo, in *Una donna*, vi fa riferimento criticando la «donna ideale» dei «poeti nostri», la «donna metafisica» che comporterebbe una «innaturale scissione dell’amore», e la voce narrante sostiene: «Nessuno però aveva saputo creare una grande figura di donna».¹¹ Questo amore dei letterati per la donna o le donne, spesso riconducibile all’amore per la madre e al complesso di Edipo,¹² non è riscontrabile allo stesso modo nei romanzi autobiografici modernisti al femminile. Anche se inizialmente in entrambi i testi da noi proposti viene accennato all’amore per il padre (con riferimento quindi al complesso di Elettra), e il

⁷ Cfr. J. KÜPPER, *Grazia Deledda (1926)*, in *Nobelpreisträgerinnen. 14 Schriftstellerinnen im Porträt*, a cura di C. Olk e S. Zepp, Berlin, de Gruyter, 2019, 31-46.

⁸ Cfr. M. WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie*, 2. ed., Stuttgart e Weimar, Metzler, 2005, 97, riguardo alla «tradizione maschile» dell’autobiografia e ai riferimenti costanti alle *Confessiones* (397) di Sant’Agostino, alle *Confessions* (1782-1787) di Rousseau e a *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) di Goethe. Wagner-Egelhaaf (15) sottolinea anche che le autobiografie si inseriscono nella storia del genere facendo riferimento ai testi precedenti. Cfr. inoltre A. DEMORIEUX, *Una donna de Sibilla Aleramo. Ni épouse ni mère mais femme libre. Une autre façon d’être femme à l’aube du XXe siècle*, «HAL archive ouverte hal-03086698» (2020), che si riferisce a A. FORTI-LEWIS, *Scrittura auto/bio/grafica: teoria e pratica. Una proposta di lettura androgina per Una donna di Sibilla Aleramo*, «Italia», 71 (1994), 3, 325-336: «Angelica Forti-Lewis a montré que le texte [*Una donna*] présentait les caractéristiques essentielles du genre autobiographique tel qu’il fut défini par la critique à partir des exemples écrits par des hommes.»

⁹ Cfr. WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie...*, 113.

¹⁰ L’osservazione è valida sia per *Una donna*, riconducibile, come verrà dimostrato di seguito, più immediatamente al genere dell’autobiografia, sia per *Cosima*, che, almeno a prima vista, non si presenta come scritto autobiografico: ritroviamo, infatti, un’istanza narrativa eterodiegetica in combinazione con una focalizzazione interna che permette di condividere i pensieri e le emozioni della protagonista Cosima. Il problema viene affrontato ad esempio nel saggio già menzionato di Daniela Cavallero, che giustifica la lettura in chiave autobiografica di *Cosima* alludendo al «fatto che, pur senza esplicito riferimento, è il contesto (in quanto presenta eventi, circostanze e persone che si possono indubbiamente collegare alla vita reale della scrittrice) ad imporre l’identificazione della protagonista con l’autrice.» (CAVALLERO, *Io e Lei...*, 175)

¹¹ ALERAMO, *Una donna...*, 117.

¹² Si vedano ad esempio le autobiografie classiche di Rousseau (*Les confessions*) e di Stendhal (*Vie de Henry Brulard*), dove la perdita precoce della madre condiziona la vita amorosa del soggetto autobiografico.

problema viene quindi colto in modo cosciente,¹³ si può osservare che per mezzo dell'integrazione dell'aspetto psicologico le scrittrici si liberano da queste impostazioni vincolanti nel loro stato inconscio giungendo ad una vera emancipazione e autoaffermazione in quanto soggetto autonomo, cosa che permette loro di superare il sistema prevalentemente binario e polarizzato della loro epoca. Con questo spirito esse si auto-costruiscono attraverso la libertà di espressione, un'emancipazione questa, fornita loro soltanto all'interno della scrittura, riallacciandosi così a discorsi su genere e letteratura con radici nell'Ottocento rappresentati da scrittrici come Matilde Serao e Neera e dai personaggi femminili delle loro opere: «These new female characters are anything but reassuring, as they reveal realities of marginalization, economic dependence, and human suffering that contradict any romanticized notion of female heroism».¹⁴

Per portare alla luce quindi il potenziale innovativo delle due voci proposte, nella seguente analisi vorremmo mettere in evidenza come entrambi i testi si inseriscono pienamente nel ripensamento dell'autobiografia in chiave modernista, da un lato per quanto riguarda la 'frantumazione' tipica della crisi del soggetto modernista, dall'altro relativamente alla sperimentazione con nuove forme espressive. Proponiamo inoltre una rilettura dei testi considerando il posizionamento 'strategico' delle due autrici all'interno di determinate strutture patriarcali, in ambito 'privato' ma anche nel contesto del mercato letterario, che ricorda in un certo modo le forme di scrittura sotto censura.¹⁵ Ci colleghiamo, tra l'altro, all'analisi di *Una donna e Cosima* di Daniela Cavallero che nel suo saggio del 1993 sottolinea più volte come il genere autobiografico e la scrittura autobiografica vengano percepiti e utilizzati dalle due scrittrici come spazio per la ri-conquista, la ri-costruzione del soggetto scrivente e per l'autoaffermazione:

[...] l'io femminile viene continuamente ri-modellato, ri-creato nello sforzo costante da parte dell'autrice di spiegarsi, scoprirsi, esprimersi, utilizzando strategie narrative e retoriche di ri-negoziazione dello spazio occupato o tradizionalmente assegnato al soggetto donna. L'autobiografia diventa allora non solo manifestazione del soggetto ma anche suo strumento di creazione.¹⁶

In realtà la situazione particolare delle due scrittrici, con la loro «doppia marginalizzazione»,¹⁷ cioè il loro doppio confinamento dovuto, insieme alle strutture patriarcali a cui sono soggette, ai margini geografici della Nuova Italia in cui si trovano a vivere e a operare (la Sardegna rurale nel caso della Deledda, le Marche per l'Aleramo), permette loro uno slancio liberatorio attraverso l'atto dello scrivere – Deledda parla in *Cosima* del «bisogno fisico»¹⁸ della scrittura. Il forte desiderio di

¹³ Cfr., ad es., ivi, 1, «L'amore per mio padre mi dominava unico. Alla mamma volevo bene, ma per il babbo avevo un'adorazione illimitata; e di questa differenza mi rendevo conto, senza osare di cercarne le cause.»; nel caso di *Cosima*, la venerazione della protagonista ancora bambina per il padre viene controbilanciata dalla voce narrativa più distaccata: «Il babbo [...] le sembrava alto, quasi gigantesco, mentre invece era piccolo e un po' grasso» (G. DELEDDA, *Cosima*, Nuoro, Il Maestrale, 2016³, 23. Si noti l'epiteto «gigantesco», utilizzato, come si vedrà oltre, spesso in riferimento a oggetti auspicati e persone venerate).

¹⁴ G. ROMANI, *Muses, Heroines, and Virtuous Wives in Nineteenth-Century Italy: Erminia Fuà Fusinato's and Matilde Serao's Literary Portrayals of the New Italian Woman*, «The Italianist», 39 (2019), 3, 297-314: 299.

¹⁵ Cfr., ad. es., per quanto riguarda il contesto spagnolo, H.-J. NEUSCHÄFER, *Macht und Ohnmacht der Zensur: Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart, Metzler, 1991; oppure, per la scrittura surrealista durante il fascismo, E.-T. MEINEKE, *Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 2019.

¹⁶ CAVALLERO, *Io e Lei...*, 174.

¹⁷ Cfr. M. HAYER-CAPUT, *Grazia Deledda's Dance of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, 18.

¹⁸ DELEDDA, *Cosima...*, 108.

liberarsi e di fuoriuscire dai contesti stretti e soffocanti si condensa in momenti di intensità espressiva che, nella loro impulsività, possono essere percepiti come d'avanguardia.

Di seguito verranno analizzati più in dettaglio i mezzi trasgressivi delle narrazioni di *Una donna e Cosima*, mettendo in evidenza il contributo innovativo delle prospettive di due scrittrici italiane del primo Novecento e la necessità di (ri-)integrarle nel canone.

2. Verso la *différance*: passaggi e androgynie nel romanzo autobiografico *Una donna* (1906) di Sibilla Aleramo

Una donna, scritto in prima persona e quindi anche da questo punto di vista pienamente inseribile nella tradizione autobiografica e collegabile al patto autobiografico che, secondo Lejeune, prevede l'identità di autore/autrice, io narrato e io narrante, è da un lato un «documento umano» espresso con una «forza che era già in sé un valore estetico».¹⁹ Dall'altro lato, tuttavia, *Una donna* porta anche il sottotitolo 'romanzo', cosa che rimanda, sempre secondo Lejeune, al patto finzionale e alla libertà dell'immaginazione. Questa ambiguità compositiva, per cui la critica spesso ha ricondotto quest'opera al romanticismo,²⁰ anticipa, in realtà, da un lato la frantumazione del soggetto modernista tipica della svolta del secolo che troverà il suo fondamento scientifico nella psicanalisi; dall'altro la costruzione dell'identità attraverso la letteratura prelude in un certo senso già all'equivalenza tra vita e arte tipica dell'avanguardia: del futurismo, ma anche ad esempio del surrealismo, sempre alla ricerca dell'identità personale, del «Qui suis-je ?»,²¹ ed equivalenza che conferirà ai sogni e alle visioni la stessa importanza dei fatti reali concreti. Nei momenti di liberazione dai ruoli prescritti e di ritrovamento di sé del soggetto – la libertà è al centro dell'estetica e del modo di vivere sia futurista²² che surrealista (basata su «la plus grande liberté d'esprit»²³) – la scrittura dell'Aleramo sembra già nutrirsi, seppur non esplicitamente, dell'automatismo psichico che sarà alla base della poetica surrealista (*écriture automatique*); questo automatismo psichico viene rivendicato esplicitamente già prima da alcuni futuristi, non da ultimo da Paolo Buzzi,²⁴ e il futurismo a partire dagli anni Sessanta sarà letto, per esempio, da Ruggero Jacobbi, «a specchio del surrealismo francese», essendo stato «un'esperienza felicemente precoce ma non sufficientemente approfondita».²⁵ La scrittura dell'Aleramo, quindi, a poca distanza delle prime manifestazioni futuriste usufruisce di uno slancio alla libertà e della 'forza', a cui ricorre per generare un ricco immaginario a metà strada tra realtà e sogno, ma anche tra vita e morte:

Entrava ne' miei polmoni avidi tutta quella libera aria, quell'alito salso: io correvo sotto il sole lungo la spiaggia, affrontavo le onde sulla rena, e mi pareva ad ogni istante di essere per

¹⁹ FOLLI, *Prefazione...*, XIII.

²⁰ Il fatto di attribuire l'opera dell'Aleramo al romanticismo potrebbe essere anche dovuto al ritardo italiano per quanto riguarda il movimento romantico, cfr. B. SICA, *Poesia surrealista italiana*, Genova, Ed. San Marco dei Giustiniani, 2007, 36-37.

²¹ A. BRETON, *Nadja*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1988, 647.

²² Cfr. SICA, *Poesia surrealista italiana*, 16. Sica sottolinea la differenziazione effettuata dalla rivista *Lacerba* «tra il marinettismo [le cui regole «finivano per essere più tiranniche delle antiche] e un vero genuino futurismo che «tende a una liberazione totale e definitiva dell'uomo». Inoltre sottolinea che «i lacerbiani contrapposero alle parole in libertà le immagini in libertà, al nuovo tecnicismo parolibero una sensibilità nuova», ecc.

²³ A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, in A. BRETON, *Œuvres complètes...*, vol. I, 312 (corsivo nell'originale).

²⁴ Cfr. P. BUZZI, *Introduzione all'Antologia del Surrealismo* di Maurice Nadeau, Roma, Macchia, 1948, cit. da SICA, *Poesia surrealista italiana...*, 18-19.

²⁵ Cfr. SICA, *Poesia surrealista italiana...*, 17.

trasformarmi in uno dei grandi uccelli bianchi che radevano il mare e sparivano all'orizzonte. Non somigliavo loro?²⁶

La corsa incondizionata sulla spiaggia e la vicinanza del mare come simbolo dell'inconscio, così come anche l'idea della trasformazione in un grande uccello bianco anticipano, seppur in modo poco ostentato, immaginari surreali (si pensi al significato degli uccelli per i fratelli de Chirico, soprattutto per Alberto Savinio).²⁷ Nel corso della narrazione la protagonista di *Una donna* passa tramite la maturazione soprattutto espressiva e artistica da una situazione inconscia alla piena coscienza e autorealizzazione, che comporta la possibilità di agire, cioè di partire infine dal marito violento. Fin dall'inizio si avverte questa scissione del soggetto e l'importanza del 'passaggio' come *Leitmotiv* della poetica dell'Aleramo. *Il passaggio* sarà poi anche il titolo del suo secondo romanzo pubblicato nel 1919.

Il motivo del passaggio in *Una donna* concilia il macrocosmo e il microcosmo della vita. All'inizio dell'autobiografia la bambina, cresciuta nella tradizione cattolica, percepisce la vita terrena come 'passaggio' per andare in Paradiso: «La vita non sarebbe che un passaggio», si legge, dove chiaro è il riallacciarsi dell'Aleramo alle autobiografie classiche e universalizzanti che concepivano appunto la maturazione in quanto ricongiungimento con Dio.

Tuttavia, egli [il padre] non mi spiegava – né io ardivo mai domandarglielo – perché noi siamo in questo mondo. Da questo lato il catechismo della scuola era forse più soddisfacente: Dio ci ha creati, Dio ci guarda dall'alto, Dio, se saremo buoni, ci farà andare in Paradiso... La vita non sarebbe che un passaggio. Ma quanta importanza davano tutti a questo passaggio!²⁸

Nella parte finale dell'opera invece, questo «passaggio» si manifesta come principio «perenne», microscopico all'interno dell'anima della donna, ed è proprio attraverso di lui che avviene il cambiamento, la differenziazione. Si noti che mentre *la differenza* del soggetto autocosciente è al centro delle autobiografie moderne a partire da Rousseau – egli scrive nelle *Confessions* «Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre»²⁹ – la *différance* (Derrida), e quindi la differenza irriducibile, invece, è alla base del poststrutturalismo della seconda metà del secolo come anche del pensiero della differenza sessuale.³⁰ Una volta accettato da parte della donna, quel «perenne passaggio» lascia però lo spazio alla «pace interiore»:

In cielo e in terra, un perenne passaggio. E tutto si sovrappone, si confonde, e una cosa sola, su tutto, splende: la pace mia interiore, la mia sensazione costante d'essere *nell'ordine*, di potere in qualunque istante chiudere senza rimorso gli occhi per l'ultima volta.³¹

In un senso quasi religioso, epifanico in questo esempio, la dinamica vitale si scioglie in una pace conciliante, luminosa. È interessante notare come l'Aleramo, anche per quanto riguarda altre costellazioni binarie, ad esempio i generi maschile e femminile, ricerche delle costellazioni ibride,

²⁶ ALERAMO, *Una donna...*, 9.

²⁷ E. COSTADURA, *Nascita dello scrittore-uccello*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto-G. Pedullà, vol. III: *Dal romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, 454-459.

²⁸ ALERAMO, *Una donna...*, 6.

²⁹ J.-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1959/1973, 33.

³⁰ Cfr. H. KAHLERT, *Differenz, Genealogie, Affidamento: Das italienische 'pensiero della differenza sessuale' in der internationalen Rezeption*, in *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, a cura di R. Becker-B. Kortendiek, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, 94-102.

³¹ ALERAMO, *Una donna...*, 164.

androgine che, a livello psicologico, permettono il «passaggio»³² – anticipando con ciò estetiche del modernismo a venire, ad esempio l'*Hermaphrodito* di Savinio. In *Una donna* ricorrono le «due anime»³³ interiorizzate, del padre e della madre, mentre nel secondo capitolo di *Il passaggio*, dal titolo «*Le alb*», l'autrice scriverà:

Prendo la mia forza, e prendo la mia pena e la mia ansia. Chi mi ha fatta così forte? Per tanto tempo ho creduto fosse un miracolo: sapevo d'avere in me elementi in guerra, la soavità di mia madre e la violenza di mio padre, la timorosa melanconia dell'una e la ribelle baldanza dell'altro, il desiderio di cantare a voce sommessa per me sola e quello d'agire in mezzo al mondo, istinto di dedizione e istinto di conquista in opposizione perpetua: in tutto ciò non vedevo che cespite di debolezza.³⁴

La forza e la debolezza vengono qui ricongiunte allo stesso modo delle due anime, permettendo alla scrittrice di rimanere nella conciliazione creativa di opposti che sarà tipica delle avanguardie,³⁵ andando allo stesso tempo però anche oltre l'atteggiamento di lotta esclusivamente virile del futurismo.

L'elemento autobiografico tradizionale della 'conversione' avviene in *Una donna* con la visione del libro, «il capolavoro equivalente ad una vita», che rappresenta la «pura essenza» della vita ed è denuncia aperta del patriarcato. Questo libro e la messa al centro del testo letterario segnano un altro passaggio ancora: da Rina a Sibilla, e quindi la nascita della donna artista e della profetessa «dell'anima femminile moderna».

Un libro, *il libro*... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitar di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? Nessuna donna v'era al mondo che avesse sofferto, quel ch'io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita?³⁶

Come *Le Confessions* di Jean-Jacques Rousseau nel Settecento segnano l'inizio dell'autobiografia moderna, così si potrebbe affermare che *Una donna* di Sibilla Aleramo è una delle prime autobiografie propriamente moderniste. Sibilla Aleramo esprime il «desiderio» di conciliare le due anime, maschile e femminile, e in quanto prima voce cosciente della differenza interiorizzata segna un punto nevralgico all'interno della storia dell'autobiografia.

³² Heike Brohm sottolinea l'apertura decisiva da parte dell'Aleramo al «logocentrismo binario» in direzione dell'«androginità» in quanto alternativa alla lotta dei generi, *Die Ambivalenz der Weiblichkeitskonstitution in Sibilla Aleramos Una donna*, in *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion, Autobiographie*, a cura di I. Scharold, Tübingen, 2002, 35-47: 41-42.

³³ ALERAMO, *Una donna*..., 19.

³⁴ S. ALERAMO, *Il passaggio*, 2a ed., Milano, Feltrinelli, 2020, 11.

³⁵ *Una donna* viene visto anche come primo manifesto femminista, cosa che contrassegna ulteriormente il suo carattere avanguardistico, cfr. BROHM, *Die Ambivalenz*..., 35 e FORTI-LEWIS, *Scrittura auto/bio/grafica*..., 330.

³⁶ ALERAMO, *Una donna*..., 92.

3. Tra sogni e realtà: la formazione conflittuale dell'io scrivente nel romanzo autobiografico *Cosima* (1937) di Grazia Deledda

Come già accennato nell'introduzione al nostro saggio, anche *Cosima* – come *Una donna* – offre la possibilità di una duplice chiave di lettura, sia in riferimento al patto autobiografico che al patto finzionale. La scelta di un genere a prima vista non autobiografico permette all'autrice di liberarsi dai vincoli della 'fattualità', consentendole un'interpretazione libera – tramite il personaggio di Cosima – del proprio 'io' e del suo percorso di formazione. Si tratta quindi, facendo riferimento alle caratteristiche dell'autobiografia in chiave modernista, di un'estetizzazione dell'«esperienza del sé»³⁷ tramite un «gioco con *personae* e maschere».³⁸

Inoltre questa «strategia narrativa mediata»,³⁹ ovvero la narrazione in terza persona, offre all'autrice uno spazio 'protetto' per elaborare il suo discorso critico sulla marginalizzazione di donne, soprattutto di donne artiste. Come messo in rilievo da diversi studi critici,⁴⁰ questo discorso non prende l'aspetto di una denuncia aperta, ponendosi quindi in modo diverso rispetto a quello fatto in *Una donna*. Nonostante ciò, *Cosima* può essere considerata come opera precorritrice di discorsi su 'gender issues', come un «vital document in Italian gender history and [...] successful in subverting androcentric social and cultural constructs».⁴¹ Ciò si realizza tramite la presa di coscienza della donna-protagonista, che assume la forma di un rapporto dialettico tra una scissione dell'io, causata dal divario tra le regole della famiglia e della società patriarcale nella quale Cosima cresce, e la ricerca, all'inizio alquanto vaga e poi sempre più concreta, di un proprio 'role model': un 'modello alternativo' che la protagonista si deve costruire senza punti di riferimento, visto che neanche il padre, sentito vicino in quanto scrive poesie e offre una prospettiva oltre al contesto locale ristretto,⁴² può ricoprire questo ruolo a causa della sua morte, avvenuta prima degli esordi letterari della figlia. Questa ricerca di Cosima avviene all'insegna di immagini legate all'idea di libertà, un'idea connessa a sua volta alla scrittura. Infatti l'atto dello scrivere si manifesta come spazio pressoché eterotopico, perché permette alla protagonista di liberarsi almeno temporaneamente dalle costrizioni imposte dall'esterno. Questo si evince tra l'altro da un episodio nel quale l'esperienza della scrittura viene collocata in un momento preciso di evasione sui monti. Mentre nel caso di *Una donna* è il mare a fungere come simbolo dell'inconscio, in *Cosima* un ruolo simile viene ricoperto dai monti, che rappresentano un'ascesa non soltanto nel senso topologico:⁴³

Il sogno confuso della fanciulla era già illuminato da un desiderio, oltre che di purezza, di cose grandi, al di sopra delle difficoltà quotidiane: e le sembrava davvero, riprendendo a salire il sentiero tra le felci e le chine già morbide di capelvenere e di sottilissime erbe di montagna, all'ombra dei grandi elci patriarcali, di evadere dal suo piccolo mondo e ritrovarsi fra i giganti che vivono rasente al cielo, compagni dei venti, del sole e degli astri.⁴⁴

³⁷ S. ELPERS, *Autobiographische Spiele. Texte von Frauen der Avantgarde*, Bielefeld, Aisthesis, 2008, 31.

³⁸ Ivi, 31-32: «Spiel mit *personae* und Masken» (corsivo nell'originale).

³⁹ CAVALLERO, *Io e Lei...*, 174.

⁴⁰ Cfr. ad esempio CAVALLERO, *Io e Lei...*, e S. BRIZIARELLI, *Women as Outlaw: Grazia Deledda and the Politics of Gender*, «MLN», 110 (1995), 1, 20-31.

⁴¹ BRIZIARELLI, *Women...*, 31.

⁴² Cfr. DELEDDA, *Cosima...*, 67: «[...] le sue poesie erano dialettali, ma in una forma che si avvicinava alla lingua italiana».

⁴³ Si notino anche i paralleli con l'opera di Dino Buzzati (ad es. *Barnabò delle montagne* del 1933), che sceglie le montagne come spazio narrativo per aggirare la censura fascista (cfr. E.-T. MEINEKE, *Rivieras de l'irréel. Surrealismen in Italien und Frankreich*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019, 239 sgg.).

⁴⁴ DELEDDA, *Cosima...*, 102.

Si tratta, nella percezione di Cosima, di un luogo intriso di miti e fiabe, quindi di una dimensione 'sur-reale'. L'esperienza dell'«elevazione» assume la forma di un'epifania spirituale di ricongiungimento con l'universo. Come nel caso di *Una donna*, la 'vita reale' e i sogni si sovrappongono. Cosima si trova immersa in un ambiente onirico che pare rimosso dalla realtà:

Non fu tutto un sogno? Ma uno di quei sogni che bastano a illuminare una vita, [...]. Che importava l'umiltà e la rozza accoglienza della capanna? Serviva di rifugio solo alla notte; e per Cosima nelle ore delle sue scritture; il rumorio del bosco la copriva col suo suono di organo, e la luna col suo drappo d'argento.⁴⁵

«L'illuminazione della vita», messa in rilievo nella rappresentazione del luogo protetto nel quale Cosima scrive, si ricollega alla «stilizzazione del processo di autointerpretazione»,⁴⁶ individuabile come una caratteristica della scrittura autobiografica femminile a partire dall'Ottocento. Infatti tutto il percorso formativo di Cosima pare segnato da 'epifanie', da momenti rivelatori, che portano ad una sovrapposizione di 'vita' e 'arte', dove lo scrivere diventa parte integrale, quasi corporale della personalità di Cosima: «[...] ella si slancia nel mondo delle sue fantasie, e scrive, scrive, per un bisogno fisico [...]».⁴⁷

Nel corso della narrazione si assiste comunque a un alternarsi, a un intrecciarsi di questa dimensione spesso da sogno con una dimensione più 'reale', concreta, e si delinea una presa di coscienza da parte di Cosima, che «decise di non aspettare più nulla che le arrivasse dall'esterno [...]»; ma tutto da sé stessa, dal mistero della sua vita interiore».⁴⁸ Il «mistero della sua vita interiore» mette in rilievo la costruzione complessa dell'«io» in *Cosima*, che rimane enigmatica anche alla stessa protagonista. Si tratta non di un'immagine univoca, a tutto tondo, ma della descrizione delle proprie contraddizioni e, allo stesso tempo, del riconoscimento del fatto di essere 'diversa': «La vita le sembrava piatta, incolore, sebbene invece dentro di lei sentisse muoversi un dramma di incertezze, di scrupoli, di melanconia».⁴⁹

La percezione di sé assume, come nel caso di *Una donna*, la forma di una 'différance', nel senso di una moltitudine di possibilità, di emozioni e desideri che si scontrano con l'univocità – percepita come blanda – della vita 'esteriore'. In contrapposizione a questa problematizzazione complessa del concetto dell'«io» si trova l'emarginazione di Cosima da parte della comunità locale, riconducibile alla dicotomia 'noi/l'altra': «[...] non solo le zie inacidite, e i ben pensanti del paese, e le donne che non sapevano leggere ma consideravano i romanzi come libri proibiti, tutti si rivoltarono contro la fanciulla [...]».⁵⁰

Questa marginalizzazione avviene inoltre anche su una scala più larga all'interno del campo letterario, caratterizzato da un rapporto gerarchico tra centro e periferia, che a sua volta viene collegato alla subalternità della donna e, soprattutto, alla donna in quanto scrittrice. Come già accennato da Briziarelli, in *Cosima* questa posizione viene però ribaltata. Ciò viene reso palese nel

⁴⁵ Ivi, 105-106. Cfr. anche in questo contesto descrizioni analoghe nell'opera di Buzzati.

⁴⁶ K. TEBBEN, *Literarische Intimität. Subjektconstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen*, Tübingen et al., Francke, 1997, 14: «Stilisierung des Selbstdeutungsvorganges».

⁴⁷ DELEDDA, *Cosima...*, 108.

⁴⁸ Ivi, 153.

⁴⁹ Ivi, 160.

⁵⁰ Ivi, 113. Il brano citato ricorda le descrizioni verghiane dei villaggi siciliani, anche se in questo caso viene sottolineata l'emarginazione di Cosima che la costringe a continuare il suo sviluppo in una dimensione interna, dato che ogni espressione esteriore viene giudicata e criticata.

riferimento intertestuale che riporta la descrizione fatta di Grazia Deledda nel 1892 in un articolo del giornalista Stanis Manca, residente a Roma, con il quale la scrittrice nuorese, nella fase del suo esordio letterario, instaura un rapporto ambivalente tramite uno scambio di lettere:⁵¹

Egli [...] nel suo giornale scrisse che la scrittrice «pallida, piccola, nervosa (nervosa? lei non sapeva cosa questa parola significasse: tuttavia la lusingò), questa fragile creatura che, senza mai essere uscita dal suo quieto nido, conosce tuttavia, in modo che fa quasi sbalordire, i misteri del cuore umano» ecc. ecc. (Oh, grande uomo biondo che vivi nella metropoli a contatto col mondo più tumultuoso, tu non saprai mai per tua esperienza quello che Cosima conosce attraverso la propria).⁵²

Tramite le abbreviazioni «ecc. ecc.» si realizza una stroncatura ironica del discorso condiscendente e paternalistico del giornalista. L'inserito tra parentesi rinforza il tono ironico: si tratta, a differenza del primo inciso, ascrivibile al punto di vista del personaggio, di un commento narrativo, che sovverte il rapporto gerarchico uomo-donna e città-periferia a favore della presunta subalterna, cioè Cosima, che viene quindi liberata, per riprendere una citazione del volume omonimo, dall'«ombra dei grandi elci patriarcali».⁵³ L'alternarsi tra la prospettiva narrativa e la prospettiva del personaggio⁵⁴ combina due punti di vista e introduce, tramite la 'voce narrativa', un livello metanarrativo. Quest'espedito narrativo rafforza la collocazione del romanzo deleddiano nel contesto dell'autobiografia moderna, contrassegnata da una vasta gamma di punti di vista eterogenei che contrastano con la visione univoca dell'autobiografia tradizionale.⁵⁵

Riassumendo, anche in *Cosima*, come già in *Una donna*, si osserva una ri-costruzione del soggetto attraverso «duoghi immaginari e estetici»,⁵⁶ pratica concepita come caratteristica dell'autobiografia moderna. Ciononostante, il ricorso a un contesto sociale e familiare concreto è comunque indispensabile per il romanzo autobiografico di Grazia Deledda: il contrasto tra i desideri e i sogni di Cosima da un lato e le rigide norme e convinzioni esteriori dall'altro espone gli ostacoli incontrati dalla scrittrice esordiente e permette una critica – talvolta anche diretta e non velata – delle regole patriarcali che contrassegnano non soltanto le gerarchie sociali del contesto nuorese, ma anche la 'repubblica delle lettere'.

4. Conclusione

Come abbiamo cercato di dimostrare, sia *Una donna* che *Cosima* non sono soltanto pienamente inseribili nella storia dell'autobiografia europea e nel canone della letteratura del modernismo, ma dovrebbero essere rivalutate in quanto – soprattutto per quanto riguarda *Una donna* – precursori di un rinnovamento del genere autobiografico: sia da un punto di vista estetico, stilistico, sia in quanto opere-testimoni della condizione della donna-artista di inizio Novecento. Entrambi i testi presentano un soggetto che si evolve nel corso di una presa di coscienza, e ciò va di pari passo con

⁵¹ Cf. sul rapporto tra Grazia Deledda e Stanis Manca e sul loro carteggio G. DELEDDA, *Amore lontano. Lettere al gigante biondo (1891-1909)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2010. Il volume (ivi, 181-190) contiene anche l'articolo di Stanis Manca su Grazia Deledda al quale si allude in *Cosima* (S. MANCA, *Medaglioni sardi. Grazia Deledda*, «Vita sarda», 14 febbraio 1892, 4-6).

⁵² DELEDDA, *Cosima...*, 139.

⁵³ Ivi, 102.

⁵⁴ Cfr., per quanto riguarda la definizione della prospettiva narrativa e la prospettiva del personaggio il modello di W. Schmid nella sua monografia *Elemente der Narratologie*, Berlin e New York, de Gruyter, 2008, 137.

⁵⁵ ELPERS, *Autobiographische Spiele...*, 29 sgg.

⁵⁶ Ivi, 45: «in gedanklichen und ästhetischen Räumen».

una presa di distanza critica e a momenti altresì ironica dalle regole che impongono una gerarchia dei sessi, anche nel campo letterario. Questa presa di coscienza avviene, nel caso di *Una donna*, tramite brani caratterizzati da strategie e sperimentazioni stilistiche⁵⁷ che portano a un rinnovamento del genere autobiografico anche a livello estetico.

Una donna è poi caratterizzato da brani autoriflessivi nei quali si realizza un 'sondaggio' delle sfaccettature, scissioni e frantumazioni dell'io, messo in scena tramite un'intreccio tra conscio e subconscio, tra finzione, autoimmaginazione e 'fatti reali'. È, soprattutto, la dimensione dell'immaginazione del proprio 'io', caratterizzata da una visione pressoché trascendente o anche quasi 'mistica', a contraddistinguere *Una donna* come opera non soltanto moderna ma anche d'avanguardia.⁵⁸

Anche se un tale approccio 'radicale' non si riscontra in *Cosima*, vi si può individuare una «awakening awareness»⁵⁹ soprattutto per quanto riguarda la condizione delle donne: da un lato attraverso il punto di vista del personaggio Cosima, dall'altro attraverso la prospettiva narrativa, tramite la quale si realizza una critica concreta delle strutture patriarcali del campo culturale, letterario. Inoltre anche in *Cosima* viene evocata una dimensione trascendentale, un'esperienza quasi mistica legata allo scrivere come auto-scoperta dell'io. Come messo in evidenza da Margherita Heyer-Caput a proposito di alcune novelle deleddiane, anche *Cosima* si presenta quindi, alla pari con opere di autori quali Svevo o Tozzi, come «powerful expression of the distinctive cognitive and existential experiences of modernity».⁶⁰ Forse è per il contesto rurale della Sardegna che la modernità della scrittrice è rimasta a lungo meno visibile. È tipico però dell'avanguardia italiana, soprattutto di quella di stampo magico-realistica e surrealista (si vedano per esempio Savinio o Buzzati), che la dimensione interiore, nutrita di miti e fiabe, sogni e immagini insolite dopo la Prima guerra mondiale non si manifesti più nelle metropoli e quindi nei contesti moderni, come succede invece nella Parigi degli anni Venti, ma nei paesaggi periferici e lontani dalle censure fasciste.

⁵⁷ «ästhetische Gestaltung als Teil von Fiktionalisierungsstrategien», ivi, 31.

⁵⁸ I contesti avanguardistici sono stati lungamente considerati prevalentemente maschili; solo di recente si sono cercati di metterne in evidenza i contributi femminili in modo complessivo. Per fare un esempio: nella primavera del 2020 si è tenuta a Francoforte la prima mostra internazionale dedicata al contributo femminile al surrealismo, cfr. *Fantastische Frauen: Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*, a cura di I. Pfeiffer, Hirmer, München, 2020.

⁵⁹ BRIZIARELLI, *Women...*, 31.

⁶⁰ HEYER-CAPUT, *Grazia Deledda's Dance...*, 8.

FABIANO BELLINA
Università di Siena

La narrativa lirico-romantica in Amo dunque sono di Sibilla Aleramo

Il presente contributo è diviso in due parti. Nella prima è esplorata la dialettica tra poesia e narrativa nell'opera di Sibilla Aleramo, in particolare dopo il romanzo d'esordio, Una donna, contestualizzandola all'interno della formazione autodidattica della scrittrice, che vede nei primi romantici, in particolare Novalis, i principali protagonisti. La seconda parte invece, alla luce delle precedenti premesse, intende esplorare il terzo romanzo, Amo dunque sono, analizzato sia dal punto di vista della struttura che del contenuto, dove si mostra come il lirismo romantico, unito all'autobiografismo e all'esigenza di espressione dell'io, campeggi in primo piano a scapito della narrazione vera e propria.

Si erra completamente sulla natura dell'amore se si sceglie per sé l'amore come occupazione unica. Ma che succede se tutti gli scopi diretti divengono per così dire mezzi per questo scopo indiretto, il quale li riunisce tutti in un punto unico ed è l'unità superiore di tutte queste unità inferiori? Se si chiama *Bildung* la somma di tutti gli scopi diretti, potrebbe dirsi che lo spirito di questa totalità, la chiave della *Bildung*, il senso di questa grandiosa formazione, è *amore*.

Novalis ad A.W. Schlegel, 12 gennaio 1798

Ces poètes seront! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! La femme trouvera de l'inconnu! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.¹

Aleramo ricopia questo celebre brano di Rimbaud in un appunto diaristico.² Di tutte le esperienze di poesia femminile del primo Novecento italiano, probabilmente quella aleramiana è la più adatta a incarnare le parole profetiche del poeta veggente: «nous les prendrons, nous les comprendrons». La figura di Sibilla Aleramo è oggi presente nella memoria dei comuni lettori quasi esclusivamente in virtù del romanzo d'esordio, *Una donna* (1906), grazie al vigoroso e pionieristico impegno per l'emancipazione civile e letteraria della donna. Quest'opera ha tuttavia contribuito a 'fissare' l'immagine di Aleramo,³ e direi in modo monolitico. Ma più che alla propria narrativa la scrittrice, nel corso della propria carriera, tenderà a dare un peso decisamente maggiore alla lirica, che come ben scrive Lavezzi, è stata «confinata in un sentiero minore»,⁴ ma per la quale avrebbe gradito essere ricordata dalla posterità.

In una nota al diario del 1° Gennaio 1952, dopo una serata passata a festeggiare il Capodanno nella sede Einaudi, scrive:

¹ A. RIMBAUD, *Lettere del veggente*, traduzione di G.P. Bona, prefazione di M. Gualtieri, Torino, Einaudi, 2011, lettera a Paul Demy, 15 maggio 1871, 24.

² S. ALERAMO, *Dal mio diario (1940-1944)*, Roma, Tumminelli, 1945, 1° settembre 1944, 319.

³ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1999, 181: «[*Una donna*] la prima opera della scrittrice, la prima firmata Sibilla Aleramo, quella che le ha dato da subito la notorietà, delineandone un'immagine pubblica e privata con cui Sibilla, [...] farà i conti fino agli ultimi giorni di vita».

⁴ G. LAVEZZI, «*Il vento e le rose*». *La poesia di Sibilla Aleramo*, in *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato-Alessandria, 29-30 giugno 2018, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2019, 107-130: 107: «Rispetto alla prosa, la poesia di Sibilla Aleramo è certo confinata in un sentiero minore, che cammina però parallelo all'altro più noto, della scrittrice in prosa: sovrastate entrambe, prosa e poesia, dal personaggio Sibilla».

Cielo limpido, sole *de Roma*. Svegliatami alle nove, perché stanotte rincasai verso il tocco e poi stentai a prender sonno. Nella sede dell'editore Einaudi c'era molta più gente di quel che prevedevo, e in gran parte sconosciuta o indifferente. Bevuta a mezzanotte una coppa di spumante, ero seduta fra due giovani poeti, il veneto Pasolini e il ferrarese Bassani. Molto cortesi e deferenti, ma non so quel che pensino di me, voglio dire della mia poesia.⁵

Aleramo dunque quando si riferisce a se stessa intende significare non la romanziera bensì il sé-poeta (userà quasi sempre il sostantivo al maschile) e se si percorrono gli scritti non si può fare a meno di notare come il ruolo di poeta sia posto continuamente in primo piano. In una pagina del *Diario di una donna*, difendendosi dall'accusa di estetismo rivolta dalla critica nei confronti del romanzo *Il Passaggio* (1919) e della *pièce* *Endimione* (1923), ella riconosce come la sua voce non sia affatto narrativa, bensì lirica:

Estetismo è esteriorità. Nulla d'esteriore c'è nel *Passaggio*, e quasi nulla in *Endimione*. Tutto è sintesi, concentrazione; tutto è lucidità anche nei punti più intensi e ardui. Tutto è fedeltà alla mia interiore visione. Nessun gonfiore, nessun barocchismo. E infine, si tratta di *opera di donna*, di *poesia femminile*, di tentativo eroico, per la prima volta forse nella storia del lirismo italiano, di attestare la qualità del mio genio muliebre, ch'io sostengo differente dal genio maschio... Come mai tutto questo non è stato compreso ed ammesso? Per leggerezza, per ragioni personali di antipatia, per l'atmosfera del tempo [...] Certo, io non sono quella che si chiamerebbe 'narratrice nata'. Sono irrimediabilmente lirica.⁶

Nel romanzo autobiografico *Amo dunque sono* (1927), il personaggio Sibilla, nel confessare come l'amore sia per lei il mezzo tramite il quale giungere a Dio, esclama perentoriamente: «Perché io son nata poeta, non santa».⁷ Nell'amara lettera in cui ella scrive a Mussolini per chiedergli un aiuto economico, nonostante avesse aderito al Manifesto degli intellettuali antifascisti, parla in qualità di poeta.⁸ E molti furono coloro che riconobbero in lei prima di tutto il poeta: glielo disse apertamente la Duse: «Voi siete poeta»;⁹ lo scrisse Henri de Régnier su «Le Figaro» del 14 Novembre 1922, confessando che *Il Passaggio* era opera di un poeta, non di un romanziere;¹⁰ in un articolo apparso su «L'Italia che scrive» nell'aprile del 1929, Luigi Tonelli, recensendo la raccolta *Poesie (1912-1929)*, scrisse: «Romantica? Ultima romantica? Ultima *bobemienne*? D'Annunziana? Ibseniana? Irregolare e ribelle? – Dite quel che volete [...] ma anzitutto riconosciamo in Sibilla Aleramo la *donna e il poeta*»,¹¹ e infine fu per la raccolta *Selva d'amore* (1947) che ella ricevette il

⁵ S. ALERAMO, *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, con un ricordo di F. Cialente e una cronologia della vita dell'autrice, scelta e cura di A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1979, 1° gennaio 1952, 314.

⁶ Ivi, 15 luglio 1950, 272.

⁷ S. ALERAMO, *Amo dunque sono*, Milano, Feltrinelli, 2020, 50.

⁸ Lettera del 29 dicembre 1928: «Eccellenza, m'avete invitata a scrivervi. Ma quanto avrei preferito parlarvi! Non sono affatto oratrice, avrei balbettato, mi sarei confusa. Non importa, mi avreste sentita come forza, come sincerità, come purezza. [...] Perché un poeta accetti nel suo spirito un dittatore bisogna che lo abbia davanti a sé, una volta, per sé soltanto, e lo fissi negli occhi. Perdonatemi l'orgoglio. L'ho scontato in questi sei anni di povertà dura, posso dire eroica. [...] Oggi, alla vigilia del Natale 1928, io ho nel borsellino 45 lire. Ho debiti per qualche migliaia di lire. Nessun parente né protettore né mecenate. Nessun oggetto prezioso o pelliccie da vendere. [...] Eccellenza, né da Governi, né da Opposizioni né da Partiti *mai* ho avuto (né chiesto) il menomo sussidio o il menomo premio. Oggi, a [52] anni, sento nella mia coscienza d'essermi acquistato il diritto a scrivere una lettera come questa». *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata*, a cura di B. Conti e A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1981, 234-236.

⁹ Ivi, 25 giugno 1922, 176.

¹⁰ Ivi, 181.

¹¹ Fondazione Gramsci Onlus, Roma, Archivio di Sibilla Aleramo, *Rassegna stampa*, b125, fasc. 83.

Premio Viareggio. Aleramo dunque era poeta, magari solo «in qualche istante»,¹² ma era poeta, o per usare le sue parole, «bambina in stato di grazia poetica».¹³

Se condivido quanto dice Gambaro a proposito della mutazione della scrittura di Aleramo dopo *Una donna*,¹⁴ non sono però d'accordo quando sostiene che sia errato insistere sulla voce lirica in quanto ciò comporterebbe il rischio di prestare fede alla mitografia autoriale celebrantesi insistentemente come 'poeta', né credo che solo *Una donna* sia il frutto di una scelta autoriale non conformistica.¹⁵ Se anche è vero che Aleramo cercò di adattarsi allo spirito del primo decennio del Novecento, questo clima letterario passò presto con la drammatica esperienza della guerra, ciononostante ella non abbandonò il lirismo autobiografico che da più parti appariva sempre più come dissonante con altre 'necessità' narrativo-poetiche. Non è insomma possibile definire conformistica, o posa letteraria se si vuole, una modalità di scrittura che dura per circa quarant'anni.

Aleramo in diverse occasioni dovette subire le critiche di coloro che, recensendone le raccolte, tendevano a marginalizzare la sua produzione poetica affibbiandole le etichette di 'poesia estetica' o 'dannunziana' che solo oggi, lentamente, trovano spazi di confutazione,¹⁶ poiché è ormai evidente come tali etichette siano del tutto schematiche e non corrispondenti a un ritratto complessivo della poesia aleramiana; al contrario le note critiche relative alla sua narrativa da parecchio tempo hanno correttamente rilevato come, con *Il Passaggio*, Aleramo muti radicalmente il suo impianto di scrittura rispetto a *Una donna*.¹⁷

¹² ALERAMO, *Dal mio diario...*, 8 novembre 1940, 16: «S'anche non potessi più trarre da un me un canto, ciò non cancella che in qualche istante della mia vita io sono stata, sono stata poeta».

¹³ 23 novembre 1940, *ivi*, 20.

¹⁴ E. GAMBARO, *Sibilla Aleramo e una nuova autorialità femminile*, in *Diventare autrice: Aleramo, Morante, De Cespedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, 15-65: 38: «Ciò che muta dopo *Una donna* sono piuttosto le modalità compositive, laddove alla volontà di narrazione testimoniale e alle cadenze della prosa riflessiva subentrano il rifiuto della costruzione architettonica e l'opzione per il frammento liricizzante, il solo reputato in grado di esprimere la pienezza del sentire».

¹⁵ *Ivi*, 36-37: «È vero; bisogna dare atto a Sibilla di aver imposto sulla scena sociale e letteraria una voce femminile di un'energia e di un impatto inusitati, in grado di colpire le coscienze come mai prima era accaduto: ma ciò avviene con *Una donna*, non già nel *Passaggio* e nella produzione successiva. [...] Lo 'sciogliersi del gorgo lirico' non è altro, invece, che l'adeguamento ai dettami di gusto vigenti più tardi, al fine di difendere il capitale di prestigio fino a quel momento acquisito; Sibilla è anzitutto mossa dall'esigenza di aggiornare la propria fisionomia autoriale rispetto allo *Zeitgeist* e alla società letteraria in cui si trova a operare. [...] allo sguardo critico odierno i libri di Aleramo dopo *Una donna* testimoniano di scelte letterarie tendenzialmente conformistiche».

¹⁶ Cfr. S. COSTA, *Sibilla e D'Annunzio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di F. Contorbis, L. Melandri, A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1986, 117-127: 124: «Ma è soprattutto sul sortilegio ritmico dannunziano che si modula, inarcandosi liricamente, la prosa dell'Aleramo, spesso tutta affidata e risolta in stile affatto nominale. [...] Ma sarebbe troppo sbrigativo licenziare sia il personaggio che la scrittrice esaurendoli nelle maglie di un'avventura mimetica, per eclatante che possa essere stata»; ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura...*, 216: «Non c'è dubbio che Sibilla abbia, come tutti, assimilato la lezione dannunziana, ma sono le valenze del sogno legato all'infanzia che fondano, nel suo immaginario, una poetica nuova, al femminile, mentre accompagnano la sua nascita non più alla letteratura, ma alla parola poetica» e S. RAFFO, *Come un'ardente musica*, introduzione a S. ALERAMO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2004, I-XIV: X: «D'Annunzio, certamente. Non si poteva sfuggire all'Imaginifico, e la *Selva d'amore* non è immune dagli inevitabili retaggi del dannunzianesimo. Pure, la vena di Sibilla è più fresca e ribelle della sorgente ipertrofica e superomistica delle 'stirpi canore' del vate: i suoi sono tutti arabeschi, frammenti di un'anima melodica e di sensi perennemente vivi, mai schiavi di un magistero».

¹⁷ Cfr. ad esempio M. ZANCAN, *Una biografia intellettuale: Sibilla Aleramo*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo. Una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano, Feltrinelli, 1988, 13-28: 21: «Nel *Passaggio* la materia narrata è, come in *Una donna*, totalmente autobiografica, mentre sembra annullarsi la dimensione del tempo storico: cade in esso, infatti, la successione cronologica del percorso biografico (presente, invece, in *Una donna*)»; A. NOZZOLI, *Il romanzo di sé. La narrativa di Sibilla Aleramo*, in *Coscienza e scrittura...*, 104-116: 109:

Tale mutazione a mio parere presenta i connotati, da un lato, di una vera e propria conversione: la conversione alla poesia, avvenuta durante il viaggio in Corsica nel 1912, rievocata nella relazione *Genesis della poesia*¹⁸ ma raccontata innanzitutto proprio nel finale del *Passaggio*, il cui titolo, dal carattere polivalente,¹⁹ indica appunto l'avvenuta realizzazione di una metamorfosi che si osserva prima di tutto nello stile della prosa, conseguenza di una scelta stilistica precisa e ben ponderata dall'autrice, che d'ora innanzi non abbandonerà praticamente mai più.

Dall'altro lato la profonda convinzione che la donna abbia dei mezzi espressivi del tutto diversi dall'uomo in quanto la propria natura è diversa, data la fondamentale unione di essenza e arte, e conseguentemente, secondo la scrittrice, non sarebbe stata possibile una piena autonomia dell'arte femminile se prima non fosse stata spezzata la catena dell'adesione passiva all'espressione maschile. Secondo Aleramo, la donna può e deve cercare autonome modalità. Tale concezione è presente praticamente in quasi ogni scritto.²⁰ Dunque, in un certo senso, seguendo il suo pensiero, non sarebbe errato concepire la narrativa aleramiana come una sorta di grande esperimento, ovvero quello di rinnovare il genere del romanzo a partire dal proprio spirito individuato come 'femminile'; tentare coraggiosamente di contrapporre al romanzo descrittivo ottocentesco o veristico fine-ottocentesco – prodotti sostanzialmente dello 'spirito maschile' e che, se da lei iterati, si sarebbero tradotti in imitazione – una narrativa femminile che si nutra dello 'spirito della donna':

«Negli anni che introducono alla fase centrale della sua narrativa, dal *Passaggio* al *Frustino*, l'individuazione del proprio personaggio come essenza poetica vivente impregna di sé la scrittura, imponendo la perfetta parallelità tra tempo dell'opera e tempo della vita. Ne deriva un *corpus* sostanzialmente unitario in cui le tradizionali biforcazioni di genere si annullano travolte da un io autobiografico onnivoro e fagocitante che, proponendosi come filtro esclusivo del reale, è autorizzato ad esibirsi nella piena coincidenza di vita e creazione. Lasciato alle spalle oggettivante che ancora vegliava su *Una donna*, l'Aleramo può così accedere alle forme più spiccatamente autobiografiche della narrativa, senza compromettere quel rapporto con la materia narrata che ormai deve essere soltanto da artista-poeta. [...] Il nuovo patto autobiografico che l'Aleramo stipula con il lettore a partire dal *Passaggio* si rivela, infatti, chiaramente risolto nel ritratto di se stessa come scrittrice in continuo *fieri*, come mito vivente colto nell'atto di trasformare la vita in scrittura. [...] La tipologia della donna-poeta, dipinta ossessivamente dal *Passaggio* al *Frustino*, arriva a portare nel fisico l'impronta del legame con l'opera».

¹⁸ *Conferenze e discorsi*, b106, fasc. 45, *Genesis della poesia* (1948), versione dattiloscritta, 3-5: «Avevo già oltrepassata di qualche anno la trentina quando i primi ritmi erano sbocciati da me, un'estate solitaria in Corsica, in un trapasso inavvertito dalla prosa a una libera versificazione. Proprio in quello stesso mese avevo cominciato a stendere qualche periodo del mio secondo libro, *Il Passaggio*, anche lì, per la prima volta, il mio mondo intimo si esprimeva con movenze e accenti lirici, dei quali invece non v'ha quasi traccia nel precedente romanzo, *Una donna* [...] Fino ad allora m'ero ritenuta 'negata' alla poesia, e né da bambina né sui vent'anni avevo mai fatto il menomo tentativo per affrontarla. Forse perché digiuna di studi classici, e perfino di qualsiasi cognizione di metrica [...] Semplicemente, *io non osavo*. [...] Solitudine, libertà. Dolorose e grandi. [...] Scrisi *Notte in paese straniero* [...] Stupore e una specie di reverenza pavida mi avvolsero».

¹⁹ P. FORNI, *Sibilla e Rina: l'Aleramo tra giornalismo e letteratura*, Livorno, Centro editoriale toscano, 2005, 61.

²⁰ In qualità di esempio cito da S. ALERAMO, *Andando e stando*, a cura di R. Guerricchio, Milano, Feltrinelli, 1997, *Apologia dello spirito femminile*, 82-85: «La sola verità è che nei libri di donne manca proprio la personalità femminile, manca l'impronta tutta speciale che dovrebbe differenziarli, caratterizzarli, legittimarli. La donna ch'è diversa dall'uomo, in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in se stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. E ciò avviene inconsapevolmente, perché la donna non si è resa ancora chiaro conto di se stessa, non si distingue bene ancora ella stessa dall'uomo. [...] mio convincimento: convincimento della inesistenza della donna in arte finché ella non abbia preso possesso di sé medesima, non abbia espresso il proprio valore spirituale, oggi ancor sconosciuto, indipendentemente da ogni suggestione dello spirito maschile. Bisogna che il valore della parola creata si illumini alle donne. Finora l'uomo ha creato, la donna no [...] Non si tratta, s'intende, di creare un linguaggio speciale per la psiche femminile: il linguaggio umano è uno, dalle sue remote origini, sotto tutte le latitudini, ormai lo sappiamo. Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso. Se siamo persuasi d'una profonda differenziazione spirituale fra l'uomo e la donna dobbiamo persuaderci che essa implica una profonda diversità espressiva».

Un mio antico convincimento [...] è che la donna, se vuole affermare la sua spiritualità [...] debba non già imitare l'uomo, ma, al contrario, estrarre i caratteri specifici del proprio essere; scoprirli [...] o, con una parola più esplicita, *crearli*. La donna deve, nel campo dello spirito, *crear se stessa*.

Acquistar fisionomia e autonomia. Aver coscienza il più possibile chiara della diversità tra la sua compagine intellettuale e quella virile, e, in luogo d'averne onta, metterla in valore e farla accettare all'uomo come elemento non già inimico ma integratore.

Mi spiego? Io immagino, e in piccola parte anche già constato, che la femminilità [sic] si rivela irriducibile quanto più il suo aspetto arieggia l'aspetto maschile. [...] La donna, io dico, è anzi proprio alla vigilia di acquistar la persuasione assoluta della sua entità spirituale, e a farla acquistare all'uomo.²¹

Ad ogni modo, la mutazione stilistica è ricavabile oggettivamente: è sufficiente una superficiale analisi della prosa delle opere successive a *Una donna*, a prescindere da quanto le ricostruzioni rievocative della scrittrice possano aver modificato la storia di questo approdo, accentuando appunto l'aspetto della 'conversione'. In breve, con *Il Passaggio* la prosa aleramiana diviene inconfondibilmente 'prosa lirica'. Questa scelta non investe solo lo stile, ma tutta una serie di elementi caratteristici del genere romanzesco tradizionale, in primo luogo la descrizione. Un altro luogo in cui la scrittrice confessava a se stessa la consapevolezza di esser stata più incline alla lirica che alla narrativa tradizionale, o più precisamente, realistico-oggettiva, è il seguente:

Si è sempre lodata la mia 'facoltà di sintesi', fin dai tempi di *Una donna*. Viceversa, lo scrittore di romanzi pare debba essere analitico, non soltanto dei moti interiori, ma per tutto quanto vede e racconta. Io non ero nata romanziera, lo son stata solo occasionalmente. Ho sempre trascurato le descrizioni, non di proposito, ma perché nella vita non mi son soffermata mai a cogliere le esteriorità, le apparenze, e anche se innamorata d'un bel viso o d'un bel paesaggio li miro nell'armonia del loro complesso e nell'intensità della loro luce e della loro ombra, e mi abbandono all'incanto senza cercar troppo di spiegarmelo. Creature che ho amato quasi delirando, rasentando per esse la morte, e oggi non saprei con esattezza dir del loro aspetto altro che il colore degli occhi e dei capelli, non saprei riferire che qualche parola tronca realmente pronunciata: ma la forza, la violenza che facevan di me rapina, io le risento se voglio, posso rievocarle, so che cosa dell'animo di quelle creature mi portava così al delirio, nulla ho dimenticato di quanto nel profondo di me via via si creava, gioia, dolore, pietà, voluttà, fede, disperazione, ed è rimasto a distanza di decenni, come una cosa di poesia, miracolosamente vivo, e non perirà prima di me.²²

È importante ribadire come questa 'irrimediabilità' sia in realtà una scelta ben precisa operata dall'autrice, che era del tutto capace di piegare il proprio stile verso una narrativa più oggettiva, come ben mostrano delle novelle antecedenti *Una donna* edite per la prima volta da Angelone,²³ nelle quali si registra un'ottima abilità descrittivo-rappresentativa, cosa più facile, a suo dire, della poesia.²⁴ Aleramo dunque decise, a partire più o meno con la stesura del *Passaggio*, di divenire «vivente mito poetico», seguendo il famoso imperativo nietzscheano dell'*amor fati*, da lei tanto

²¹ S. ALERAMO, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano, Mondadori, 1954, *Capelli corti* (1925), 35-36.

²² ALERAMO, *Dal mio diario...*, 4 dicembre 1940, 30-31.

²³ M. ANGELONE, *L'apprendistato letterario di Sibilla Aleramo, con novelle inedite*, Napoli, Liguori Editore, 1987. Le novelle in questione sono *Morte feconda* [1894], una novella senza titolo [1898] e *Autunno* [databile al periodo antecedente la stesura di *Una donna*].

²⁴ ALERAMO, *Gioie d'occasione...*, *La mia prima poesia* (1926), 18: «Non avevo mai scritto versi. Né da bimba né a vent'anni. Non ne avevo mai avuto il coraggio. Si può trovare l'ardimento di scrivere e stampare un romanzo realistico e rivoluzionario, e non quello di liberare in una piccola strofa l'intimità più armoniosa, la dea casta della poesia».

amato, del divenire ciò che si è, e dunque tutto il resto della propria opera – romanzi, prose e diari – d’ora in poi avrebbe ubbidito a un’unione profonda di poesia e vita.²⁵

La forma dei romanzi successivi a *Una donna*, ovvero *Il Passaggio*, *Amo dunque sono* e *Il frustino*, non è affatto identica. Tutti e quattro recano il sottotitolo ‘romanzo’, e secondo Lejeune già questo sarebbe sufficiente a definire ‘patto romanzesco’ l’accordo siglato con il lettore, e non ‘patto autobiografico’.²⁶ L’autobiografia, secondo lo studioso, sarebbe un «récit retrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité»,²⁷ ma a complicare il quadro interviene la questione del ‘nome’, ovvero delle relazioni intercorrenti tra l’identità dell’autore, del personaggio e del narratore. *Una donna* presenta il sottotitolo «romanzo»: è la storia di come Marta Felicina Faccio, detta Rina, diventi Sibilla Aleramo, ma nel romanzo, firmato ‘Sibilla Aleramo’, il personaggio principale non ha nome. È il lettore che sa da sé che la protagonista all’epoca si chiamava Rina. I tre romanzi successivi saranno anch’essi firmati ‘Sibilla Aleramo’ e presenteranno ugualmente il sottotitolo «romanzo», ma questa volta i personaggi principali hanno un nome: nei primi due è ‘Sibilla’, invece nel terzo è ‘Caris di Rosia’. La differenza è che se il *Passaggio* e *Amo dunque sono* registrano una coincidenza tra il personaggio principale e la narratrice (solo ‘Sibilla’) e non con l’autore (‘Sibilla Aleramo’), *Il frustino*, scritto in terza persona, presenta invece una coincidenza tra narratrice e autrice (‘Sibilla Aleramo’) ma non con il personaggio principale, ‘Caris di Rosia’.²⁸

Anche la struttura muta, poiché *Il Passaggio* non ha un vero e proprio intreccio, ma ruota attorno agli andirivieni lirico-orfici cui si abbandona la voce narrante, che segue sì un flebile filo cronologico, ovvero il prosieguo della vicenda autobiografica laddove termina *Una donna*, ma del tutto in secondo piano rispetto al peso della lirica, mentre *Amo dunque sono* è un romanzo epistolare *à une voix* dove l’intreccio, seppur debole, risulta più definito rispetto al romanzo precedente; invece *Il frustino* vorrebbe essere un romanzo in terza persona a tutti gli effetti, ma come rilevato già all’epoca della sua pubblicazione,²⁹ è palese il tentativo non riuscito di costruzione quanto più vicina

²⁵ ALERAMO, *Dal mio diario...*, 5 dicembre 1940, 31-33: «Tutto ciò che è stato vita in me, e che, attraverso il tempo, s’è iscritto nella mia sostanza e m’ha reso un vivente simbolo, un vivente mito poetico. Tutto ciò ch’io non ho se non in minima parte espresso in parole, forse appunto perché sono andata via via creando me stessa liricamente con quel vivo materiale in una singolare, quasi demoniaca opera, d’ogni giorno, d’ogni istante. Ché, quella che io sono, ho voluto io esserlo [...]. E la mia poesia è stata generata così. E le migliaia di pagine che ho scritto per narrarmi, per spiegarmi. Fino a questa d’oggi. Un furore d’autocreazione, incessante».

²⁶ P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 28: «Ce seul fait [la dicitura ‘romanzo’ sul fronte di copertina] exclut la possibilité de l’autobiographie. Peu importe, dès lors, qu’il y ait ou non, en plus, attestations de fictivité [...] Que l’histoire soit présentée comme vraie [...] ou quelle soit présentée comme fictive».

²⁷ Ivi, 14.

²⁸

| | SOTTOTITOLO | AUTRICE | NARRATRICE | PERSONAGGIO PRINCIPALE |
|------------------------|-------------|-----------------|-----------------|------------------------|
| <i>Una donna</i> | Romanzo | Sibilla Aleramo | Sibilla Aleramo | 0 |
| <i>Il Passaggio</i> | Romanzo | Sibilla Aleramo | Sibilla | Sibilla |
| <i>Amo dunque sono</i> | Romanzo | Sibilla Aleramo | Sibilla | Sibilla |
| <i>Il frustino</i> | Romanzo | Sibilla Aleramo | Sibilla Aleramo | Caris di Rosia |

²⁹ Cfr. R.S. 84-86 b126, fasc. 86, Gianna Manzini, «Il Marzocco», 25 Dicembre 1932: «Non direi che Sibilla Aleramo abbia un temperamento da narratrice. Se anche ha scritto un bellissimo romanzo, *Una donna*, tutti sanno benissimo che “romanzo” propriamente non è, ma confessione; e, quanto a quelli che seguirono, si tratta d’altrettante confessioni, o ricordi, o effusioni liriche in prosa. V’è, tuttavia, un profondo distacco tra il primo libro e gli altri: distacco di sentimento e di stile, in quanto quello è il racconto d’una sanguinante e

possibile a una narrazione rappresentativa, perché, ancora una volta, il ruolo e il peso del lirismo è tale che praticamente ogni componente del romanzo – intreccio, personaggi, luoghi, oggetti e persino il tempo – viene inglobato nell’onnicomprendività della lirica.

In questa sede vorrei concentrarmi sul terzo romanzo in ordine di pubblicazione, *Amo dunque sono*, perché a mio parere esso si pone al centro equidistante tra la forma più lontana di romanzo ordinariamente intesa – perché fresca dell’esplosione della voce poetica appena scoperta, *Il Passaggio* – e la forma che invece tenta più di tutti, eccetto *Una donna* ovviamente, di avvicinarsi, *Il frustino*. Come tutta la produzione della scrittrice, anche questo romanzo è basato sulla propria vita e la trama è abbastanza scarna: il personaggio narrante, Sibilla, scrive 43 lettere non spedite all’amato Luciano, temporaneamente partito per cominciare un cammino iniziatico-esoterico in una torre sullo stretto di Messina.³⁰ Il romanzo adombra la storia d’amore tra Aleramo e Giulio Parise (Luciano), detto «Luce», mentre dietro gli altri personaggi si celano volti importanti della vita della scrittrice: Bruno Tellegra è ispirato a Julius Evola, mentre il personaggio di Piera Vasco è costruito sul modello della marchesa Livia Picardi, amante sia di Parise che di Evola.³¹

Quando il libro uscì, nel 1927, le recensioni, poco lusinghiere, tendevano tutte a notare come non fosse un vero e proprio romanzo. In una recensione de «Il Piccolo» del 10 maggio 1927, si legge: «*Amo dunque sono*, non è un romanzo, secondo il significato preciso della parola. È piuttosto una raccolta di lettere, lettere d’amore»;³² Luigi Tonelli, ne «Il Marzocco», scriveva:

Diciamo, intanto, che questo è un ‘romanzo’ assai problematico: non soltanto perché l’intreccio è nullo, la situazione sempre la medesima, la forma epistolare conservata dal principio alla fine, con una sola scrivente, alla quale nessuno risponde [...] ma perché gli elementi e particolari reali, riguardanti l’autrice, e uomini e avvenimenti conosciuti dal pubblico, sono tanti, che si finisce col credere che pur quello che di fantastico possa trovarcisi, non sia stato di fatto inventato, ma realmente vissuto. In tutt’i casi, ci troviamo dinanzi a un’opera sostanzialmente autobiografica, appunto come tutte le altre della stessa scrittrice.³³

Infine Giuseppe Sciortino, nel «Giornale di Sicilia», intitolava la sua recensione «Autobiografismo romantico».³⁴ Una delle accuse più frequenti mosse ad Aleramo è appunto quella di romanticismo, percepito come stonante rispetto alla letteratura coeva, ma tale accusa a mio

realissima esperienza, d’adolescenza e di giovinezza, espresso in forma rude, disadorna, eppure potente; e questi sono racconti d’esperienze piuttosto cerebrali, o che almeno appaiono tali, attraverso l’idealizzazione, o trasfigurazione, dell’artista. Là, insomma, si sentiva la vita direttamente; qui, indirettamente, quasi filtrata dalla letteratura. [...] il suo ultimo ‘romanzo’, *Il frustino* (Ed. Mondadori), è forse un tentativo dell’autrice d’evadere da se stessa e insomma di rinnovarsi; ma in realtà rimaniamo sulle solite posizioni morali e spirituali dell’Aleramo, con risultati estetici non molto diversi da quelli del *Passaggio* e di *Amo dunque sono*. [...] Diremo dunque che, se anche il ‘romanzo’ è mancato, se i personaggi non hanno una vera e propria consistenza drammatica [...] pure, il libro conserva una innegabile, sottile malia. [...] Gli è che Sibilla Aleramo ha il dono del lirismo; e, se talvolta le accade di dare nel gonfio, nel retorico, o almeno nell’artificioso, per quanto squisitamente letterario, qualche altra volta, si salva per una reale potenza di fantasia e di canto».

³⁰ A questo proposito è indicativo che le lettere non presentano la datazione dell’anno, ma solo il giorno e il mese, e rade volte la località, quasi fosse un ulteriore strumento di rarefazione temporale e di disorientamento per il lettore.

³¹ La storia d’amore, insieme a un documentato resoconto del clima misterico ed esoterico incarnato da filosofi e maghi tra cui appunto Parise, Evola, Reghini, Onofri, operanti a Roma nei primi decenni del Novecento attorno alle riviste *Ignis* e *Ur*, è raccontata da S. CALTABELLOTA, *Un amore degli anni venti. Storia erotica e magica di Sibilla Aleramo e Giulio Parise*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015.

³² R.S. 78-83, b125, fasc. 81 «Il Piccolo», 10 maggio 1927.

³³ R.S. 78-83, b125, fasc. 81, «Il Marzocco», 3 Luglio 1927.

³⁴ R.S. 78-83, b125, fasc. 81, «Giornale di Sicilia», 20 luglio 1927.

parere non tiene affatto conto della formazione autodidattica della scrittrice, pienamente ottocentesca,³⁵ e che includeva i romantici – i grandi romantici – quali partecipanti attivi: Shelley, Keats, Hölderlin, ma soprattutto Novalis. Molti elementi della filosofia novalisiana non sottostanno soltanto ad *Amo dunque sono*, ma all'intero pensiero di Aleramo, che leggeva *I discepoli di Sais* e i *Frammenti* nella traduzione francese di Maeterlinck.³⁶ *Amo dunque sono* rispecchia molto bene quel clima di ritorno alla magia, allo spiritualismo e al primo romanticismo che nei primi decenni del Novecento investì l'intera Europa, quale antitesi, tra le tante altre che vennero espresse in quel tempo, a un esasperato positivismo e meccanico scientismo, e non è dunque un caso che i primi romantici vennero riscoperti; tra l'altro anche Evola era uno studioso di Novalis. Oltre a citare il filosofo in diverse sedi, spesso con l'appellativo di «veggente»,³⁷ Aleramo era solita annotare diversi passi da Novalis, leggibili nei fogli delle *Citazioni varie*,³⁸ trovando punti di corrispondenza tra loro due.

Novalis, principale protagonista, insieme ai fratelli Schlegel, del movimento romantico tedesco ruotante attorno alla rivista «Athenaeum» (1798-1800), elaborò insieme a Friedrich Schlegel il concetto di 'poesia romantica', insistendo molto sul processo di trasfigurazione della realtà per mezzo di una *Romantisierung* messa in atto dalla poesia. Uno dei frammenti più celebri sintetizza molto chiaramente questo tipo di azione:

Il mondo deve essere romanticizzato. Così si ritrova il senso originario. Romanticizzare non è altro che un potenziamento qualitativo. In tale operazione il Sé inferiore viene identificato con un Sé migliore. Noi stessi siamo dunque una tale serie qualitativa di potenze. Questa operazione è ancora del tutto sconosciuta. Nel momento in cui do a ciò che è comune un senso elevato, a ciò che è consueto un aspetto pieno di mistero, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita io lo rendo romantico – Inversa è l'operazione per ciò che è elevato, ignoto, mistico, infinito – attraverso una simile connessione viene logaritmizzato – Riceve un'espressione corrente. filosofia romantica. *Lingua romana*. Elevazione scambievole e abbassamento.³⁹

Il poeta che si incarica di questo processo è un vero e proprio sacerdote e mago della parola, e difatti Novalis invitava i poeti a lui contemporanei di ridiventare sacerdoti come lo erano stati i

³⁵ ALERAMO, *Dal mio diario...*, 24 novembre 1940, 23: «Proprio in quell'ottocento io avevo attinto fin da adolescente una passione severa per le idee».

³⁶ Lo chiarisce Anna Folli, S. ALERAMO, *Orsa minore. Note di taccuino e altre ancora*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2002, 208.

³⁷ *Conferenze e discorsi*, b106, fasc. 45, *Genesi della poesia* (1948), versione dattiloscritta, 7: «Non ha forse asserito il veggente Novalis che tutti potrebbero divenir poeti, che tutti sono, in potenza, poeti? Che altro è la poesia, se non la facoltà di profondamente cogliere l'essenza delle cose?»; S. ALERAMO, *Andando e stando, Vallate dell'alpe*, Bemporad, Firenze, 1920, 9: «Qualche libro fra le mani, di tanto in tanto, sì. L'anno scorso erano i tragici greci, era Shelley, era Novalis. Le pagine di quest'ultimo sulla natura, che gioial!».

³⁸ *Citazioni varie*, b110, fasc. 117. Ad esempio nella c. 150 Sibilla annota la seguente citazione dai *Frammenti*: «Un véritable amour pour un objet inanimé est parfaitement admissible, de même que pour des plantes, des animaux, la nature, et même envers soi. Lorsque l'homme possède un véritable *toi* intérieur, il en résulte un commerce très spirituel et très matériel, et la passion la plus ardente est possible. La génie n'est peut-être autre chose que le résultat d'un pareil *pluriel* intérieur. Les secrets de ce commerce sont encore fort obscurs», e infatti nella c. 197 ella scrive: «Novalis = punti di rispondenza: dialoghi con noi stessi, l'abitudine di rivolgersi al nostro *io*, di dirgli *tu*. Far più parte al senso del tatto, nella scoperta della natura».

³⁹ NOVALIS, *Scritti filosofici*, a cura di F. Desideri e G. Moretti, Brescia, Morcelliana, 2019, 391. Nella raccolta tradotta da Maeterlinck non c'è esattamente questo frammento, ma uno simile, seppur più breve, *Les Disciples à Sais et les fragments de Novalis*, traduits de l'allemand et précédés d'une introduction par M. Maeterlinck, Bruxelles, Paul Lacomblez Éditeur, 1895, 130: «L'art de rendre agréablement étrange, de rendre un objet étrange et cependant connu et attrayant, voilà la poétique romantique».

poeti dell'antichità, ovvero custodi del sacro.⁴⁰ Poesia e magia dunque si attivano in un processo di trasfigurazione della realtà, elevando ogni elemento, anche banale, della quotidianità, rendendolo 'degnò' di essere cantato. Il terzo componente che si attiva in questo processo è l'amore, in quanto, secondo la concezione cristiana di Novalis, «Dio è l'amore. L'amore è il sommamente reale – il fondamento originario»⁴¹; «L'amore è lo scopo finale della *storia universale* – l'unum dell'universo».⁴² La donna amata (Sophie) diviene una figura mediana attraverso cui il poeta estende il proprio amore – assoluto – a tutto l'universo, concepito come macrocosmo in perenne corrispondenza con il microcosmo dell'uomo. Il romanzo dove campeggia l'amore assoluto sarà dunque «avvenimento magico».⁴³

Poesia, amore e magia – tre punti cardine del pensiero novalisiano – si pongono alla base di *Amo dunque sono*:

Le magicien est poète. Le prophète est au magicien ce que l'homme de goût est au poète.

Toute expérience est magie et ne peut s'expliquer que magiquement.⁴⁴

La magie est l'art d'employer à son gré le monde sensible.⁴⁵

L'amour est le fond de la possibilité de la magie. L'amour travaille magiquement. — Tout être sera changé en un avoir; être est unilatéral, avoir synthétique, libéral.⁴⁶

Sembra quasi di avvertire Novalis in queste parole che Aleramo scrive a Franco Maticotta il 17 aprile 1945: «Se tu nulla pretendi, tutto ti verrà dato, a grado a grado. Tutto, nel senso spirituale, nel senso della guarigione. Capisci? È una specie d'operazione magica che bisogna compiere».⁴⁷ Il filosofo tedesco è anche citato esplicitamente all'interno del romanzo: «Pazzia per pazzia (la pazzia e la magia – diceva Novalis – hanno una grande somiglianza: un mago è un artista del delirio), chissà che la mia non sia maggiore della tua!».⁴⁸

Amo dunque sono è un romanzo epistolare *à une voix*: tale forma, che vanta dei modelli illustri non a caso nel *Werther* e nell'*Ortis*, permette alla vena lirica e autobiografica della scrittrice di distendersi pienamente, con il risultato che la forma della scrittura non differisce poi così tanto dal *Passaggio*, in quanto il destinatario non svolge una funzione attiva, ma acquista senso in quanto 'pretesto' all'atto lirico.⁴⁹ Difatto il romanzo epistolare *à une voix* diviene un lungo monologo interiore, che entra in

⁴⁰ *Athenaeum* (1798-1800), la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel. Prima versione integrale a cura e con introduzione di G. Cusatelli, traduzioni, note, apparato critico di E. Agazzi e D. Mazza, Milano, Sansoni, 2000, Novalis, *Polline*, fasc. 1, maggio 1798, fr. 71, 59: «Poeti e sacerdoti erano in principio un unico individuo e solo epoche posteriori li hanno separati. Il vero poeta è rimasto però sempre sacerdote, così come il vero sacerdote è rimasto sempre poeta. E non potrebbe il futuro portare di nuovo l'antico stato delle cose?».

⁴¹ Ivi, 716.

⁴² Ivi, 710.

⁴³ Ivi, 717: «ROMANTICISMO. Tutti i romanzi dove compare il vero amore, sono *fiabe – avvenimenti magici*».

⁴⁴ Ivi, 82.

⁴⁵ Ivi, 276.

⁴⁶ NOVALIS, *Les Disciples à Saïs...*, 145.

⁴⁷ *Sibilla Aleramo e il suo tempo...*, 287.

⁴⁸ ALERAMO, *Amo...*, 21 luglio, 60, Novalis, *Les Disciples à Saïs...*, 162: «La folie et la magie se ressemblent en plus d'un point. Un magicien est un artiste de la folie».

⁴⁹ F. CALAS, *Le roman épistolaire*, Paris, Armand Colin, 1996, 25. Il modello del roman *à une voix* risale al primo esempio europeo di romanzo epistolare, ovvero le *Lettres portugaises* (1669), dove le lettere appartengono appunto a unica voce, ma ciò non vuol dire che il destinatario non sia importante: *ibidem*: «L'amant, figure

contrasto con l'azione, come a suo tempo notò Rousset.⁵⁰ Inoltre il romanzo epistolare, scrive Terzoli, comporta la conseguenza che «chi scrive si rappresenta in quanto personaggio-narratore che racconta qualcosa in un testo scritto (una lettera) che sarà letto almeno da un altro personaggio. In tal senso il romanzo epistolare è un libro che sembra costruirsi da solo, o anzi sembra costruirsi attraverso la lettura dell'immaginario destinatario della lettera, col quale [...] il lettore reale finisce per identificarsi».⁵¹ L'identificazione diviene quasi completa se il romanzo è *à une voix*, perché il destinatario, proprio come il lettore, non prende mai la parola. Ecco perché Aleramo sceglie l'epistola: uno strumento perfetto per mantenere intatto il lirismo, poiché non c'è quasi nessuna differenza tra il destinatario, silente, di una lettera e il lettore di una poesia. Ogni epistola è come se fosse una lunga lirica e il lettore stesso finisce per identificarsi con il silente Luciano.

Nel testo sono presenti tutti gli elementi più tipici della poesia aleramiana. Ritroviamo l'autobiografismo: sono ovunque infatti i rimandi al proprio vissuto, così come agli uomini che ne hanno fatto parte fino a quella data (1927). Cito tra tutte la lettera del 12 luglio:

Tu non hai letto il mio primo libro, *Una donna*. V'ha, al principio, il racconto della mia educazione infantile, del mio *dressage* mentale. Segue poi l'intera narrazione di quella ch'io chiamo mia preistoria, fino al giorno in cui lasciai marito e figlio e cominciai a vivere come Sibilla.⁵²

La spiritualità:

Voglio credere in ciò che m'hai detto, voglio credere anche nel mio potere d'amore, e nel miracolo ultimo dell'universo... Voglio esser felice, in questa fede, e nell'attesa. Senza pensiero, ecco, in un silenzio immenso dove le mie parole sono soltanto come i battiti del mio cuore. Ah, se vinco stamane i sordi assalti della passione, stamane che forse tu sei ancora qui presso, Luciano, se vinco e non vengo selvaggiamente a cercarti mentre forse ancora è tempo, tutto il patimento che sgorgerà poi sarà in precedenza assolto, trasformato in canto.⁵³ E qualcosa, non la tua voce cara, ma qualcosa che partiva da te, sicuramente dallo spirito tuo, ha toccato la mia essenza, l'ha tutta suasa. Le fasce di colore si son dissolte. Più lucida mi s'è manifestata la potenza di penetrar addentro al mistero del cosmo, potenza tua, mia, universale, e il Mistero anelava trepido come una sposa innamorata.⁵⁴

Un linguaggio pieno di termini marcatamente cristiani:

Della mia sofferenza fo la mia beatitudine [...] Voglio credere [...] nel miracolo ultimo dell'universo [...] tutto il patimento che sgorgerà poi sarà in precedenza assolto.⁵⁵

Forse soltanto Shelley ebbe una tale trasparenza spirituale, nel luminoso aspetto tanta rivelatrice armonia. E ora tu rinnovi il prodigio, Luciano, ma meno costantemente di Teresa,

invisible aux yeux du lecteur, est cependant une composante essentielle de l'action, qui sans lui n'existerait pas».

⁵⁰ J. ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962, 107: «Le monologue étant fondé sur l'illusion de la parfaite coïncidence du locuteur et du destinataire, il ne saurait donc rien désigner d'autre que la vie intérieure du protagoniste. Comme s'il était un précipité de subjectivité pure, le monologue, au sein duquel s'accumulent observations, interrogations et souvenirs, tente d'exclure tout constatation et toute marque d'action: l'art de l'écrivain consiste à suggérer les actes de son personnage au détour de ses pensées».

⁵¹ M.A. TERZOLI, *Strategie narrative e finzioni di verità nel romanzo epistolare*, in *Invenzioni del moderno. Forme, generi e strutture da Parini a Foscolo*, Roma, Carocci, 2017, 139-160: 151.

⁵² ALERAMO, *Amo...*, 12 luglio, 32.

⁵³ Ivi, *Roma*, 2 luglio, 7.

⁵⁴ Ivi, 5 luglio, mattino, 13.

⁵⁵ Ivi, *Roma*, 2 luglio, 7.

poiché tu sei mago mentr'ella è santa. Ella trasfigura la materia per semplice dono di grazia, tu invece con elementi di volontà... È santa, come la rondine. Ciò ch'ella tocca trasvolando col frullo delle sue ali diventa benedetto.⁵⁶

Il gusto per il frammento: ad esempio la lettera del 4 agosto è composta di queste poche righe:

Mezzanotte. Torno da Frascati. Ho passato colà la giornata in casa dell'amica Erdos. Rientrando, vagheggiavo l'idea di trovar una tua parola. Nulla.⁵⁷

La dedizione totale della vita all'arte:

Tutto, nella mia vita, si trasforma in cosa d'arte.⁵⁸

L'accostamento nominale elencativo e asindetico, unito a una tendenza alla paratassi breve:

Sera di primavera. Vento d'Africa veniva di là dal mare. Zagare, rose. Solitudine a due, libertà. Sguardi, sguardi fondi, scambi di fluido dai suoi occhi ferrigni ai miei d'oro. Bianco viso che non ho accarezzato se non col mio sorriso.⁵⁹

Pioggia. Piccolo treno deserto. A Fornovo ne prenderò un altro per La Spezia. Invece che sul Garda o sulle Alpi, vado a Levanto. Ma per due giorni soltanto; e poi Roma.⁶⁰

La ricerca dell'eufonia:

Credo che la donna più 'vera' sia quella che nell'amore più prende: che dal sangue che il maschio le dona, copia maggiore estrae di entità spirituale, non solo per i figli ma per se stessa, per la colorazione e la vibrazione de⁶¹ propri pensieri... Quella che accoglie con ardore il principio virile, e lo elabora, e gli dà una trasparenza tutta femminile... Qualcosa di regale m'appare in questo destino di bella anfora cosciente. *Amo dunque sono.*⁶²

Nella lettera del 20 luglio racconta il già citato episodio della conversione alla poesia, durante il viaggio in Corsica del 1912. Questa lettera è indicativa del dislivello esistente tra il preponderante ruolo della lirica e quello della prosa, per così dire, puramente evenemenziale:

20 luglio

Ho ricevuto e correggo le seconde bozze del volume completo delle mie poesie, che l'editore pubblicherà dopo diciotto mesi d'indugio, ad autunno, finalmente, in attesa del romanzo...

Tutti i versi – salvo quelli che ho rifiutati – tutti i versi che ho scritto dal 1912 al principio di quest'anno. E prima del '12? tu chiedi. Mai!

Il canto s'è sprigionato da me tardi, tanto tardi, quando mi son trovata per la prima volta lontana da ogni soggezione spirituale, lontana da tutti, sola, con tanto amore in petto, ma libera, nessuno vicino che potesse udire la mia voce, nessun più che mi tenesse, timida, muta...

Si canta dunque inizialmente proprio per sé soli?

È dunque il canto veramente un selvatico modo di superarsi?

Sperduta in mezzo ai boschi in verità io ero, quell'estate in Corsica, quando sentii il nodo lirico in me sciogliersi...

⁵⁶ Ivi, 7 luglio, mattino, 20.

⁵⁷ Ivi, 4 agosto, 102.

⁵⁸ Ivi, 16 luglio, 46.

⁵⁹ Ivi, 19 luglio, 56.

⁶⁰ Ivi, 28 luglio, 82.

⁶¹ Notare la forma vetusta *de'*, tipico tratto d'annuziano.

⁶² Ivi, 3 agosto, 101.

E dopo quel grande stupore, dopo quel senso di benedizione, che chiamai di ritrovata adolescenza,⁶³ quando sentii ch'era in me un insperato segreto di armonia, tutto che poi scrissi, anche in prosa, fu contrassegnato di grazia aerea, di musicalità, che manca invece al mio primo romanzo.

Nelle poesie, piccole, brevi, mie, più mie della luce che m'è in fondo alle pupille, danza e splende, s'anche vi si parla di lagrime e di morte, non so qual felicità...

Per ciò le amo, sopra ogni altra cosa natami dal cuore, le amo, con un rossore pudico, con ineffabile tenerezza...

Sera. «È già molto, moltissimo, ch'io discenda dalle sfere celesti in terra.» Lo dicesti sorridendo, mentre accennavi agli astri lassù, a Vega ch'è la tua stella, lo dicesti, ma anche lo pensasti, ed è stata una delle poche volte che mi facesti male, Luciano, male! Bisognerà riparare, un'altra notte. Una notte bisognerà che tu senta le sfere celesti scendere esse sulla terra, ossia la terra tramutarsi in firmamento, zona di splendore, e tu più non sapere altro se non d'essere sostanza d'amore, con me fusa, con me pur sempre vibrante nell'etere come un punto della costellazione della Lyra...⁶⁴

Un'altra lettera forse ancora più esemplare è quella del 10 luglio:

10 luglio

Vorticosi momenti di solitudine assoluta, in mezzo alla gente; andando per le strade; od anche fra persone che mi parlano, magari con affetto. Momenti di astrazione pur da me stessa, e da te, amore. Tu sei andato a cercarne di simili, lontano, con tanto apparato! Perdona, caro. Non c'è ombra di malizia in ciò che ti dico. Se mai, soltanto malinconia, sommessa. La mia lunga esperienza, benché non "tecnica", m'ha convinta che valgon solamente, di fronte al mistero, questi approcci improvvisi, non cercati, non sforzati. Preghiera sul monte, non dentro il tempio. Meglio: preghiera nel segreto del cuore, dovunque, silenziosa, in qualunque istante...

Ma tu, come operi? Quale è il segreto della tua azione, nella tua vita umana, e nella tua vita soprannaturale? Con quali mezzi si manifesta la tua luce infinita? Se pure ne usi.

Sei uomo. Quali sono i limiti di questa tua umanità?

Ridi? Ah, come vorrei vederti ridere! Ricordi che protestavi se dicevo che mi pareva tu fossi donna in amore?

Sei uomo, va', non temere!

Parto fra un'ora per Salso. Ho venduto per cinquecento lire di autografi: due lettere di Rodin, una di Barrès, una che De Amicis mi scrisse quand'ero bambina...

Ma non ho potuto provvedermi d'un vestito nuovo, né d'un poco d'acqua di lavanda, di cui ho finito la provvista.⁶⁵

È palese come siano Aleramo e il suo linguaggio lirico i protagonisti del romanzo, la cui debole architettura – ivi compreso il quasi nullo ruolo di Luciano – non è che una cornice di pretesto per lo sgorgare del sentimento spirituale che anima la protagonista. Aleramo seleziona alcuni episodi della propria vita – anche drammatici, come la necessità di impegnare o vendere libri e lettere di corrispondenti celebri – li trasfigura e ne fa oggetto di lirica 'femminile'. Il titolo stesso del romanzo è ovviamente un riuso della celebre formula cartesiana, dove al *cogito* è sostituito l'amore quale premessa logica dell'essenza, ma a mio parere tale sostituzione deve concepirsi, secondo le intenzioni della scrittrice, come un contrapporre al raziocinio maschile della filosofia occidentale l'intimità immediata del sentimento d'amore della donna; attenzione però, qui non viene ribadito il luogo comune della predisposizione al pensiero quale prerogativa tendenzialmente maschile e la

⁶³ «Ritrovata adolescenza» è il primo verso della poesia *Ritmo*, che chiude *Il Passaggio* e apre, non a caso, la prima raccolta poetica, *Momenti* (1921).

⁶⁴ ALERAMO, *Amo...*, 20 luglio, 57-58.

⁶⁵ Ivi, 10 luglio, 26.

sentimentalità quale invece tipicamente femminile, bensì che ciò che giustifica e legittima l'essenza della donna sul piano della precedenza, non è il pensiero bensì l'amore: *Amo dunque sono, sono in quanto amo*. Il pensiero è come una conseguenza dell'essere, ma non la causa prima, l'*Urgrund*, che è amore. È possibile che l'esperienza amorosa di Aleramo, costellata da amanti dalla forte e torturata vena filosofico-estetica, come Cena, Boccioni, Campana ecc., che «pensavano», prima di amare, «la vita», abbia influito sull'assolutizzazione dell'amore; amore delle madri.⁶⁶ Aleramo fece dell'amore il mezzo e il senso della propria esistenza; amore offeso nella maternità e che cercò costantemente di applicarlo sia nei confronti degli uomini amati che dell'umanità in generale, sorta di 'amore totale' che nella solitudine seguita all'abbandono di Maticotta, ella cercò soprattutto nel PCI, strana militanza che dell'ideologia conservava poco ma molto, invece, dell'afflato profetico ed escatologico che carsicamente anima il comunismo.⁶⁷ Del resto la futura stesura del romanzo era stata già chiarita e in qualche modo anticipata quando, in *Andando e stando*, Aleramo aveva scritto una sorta di manifesto della propria essenza di scrittrice:

E s'io son più presso alla vita di quel che non sia l'uomo, non tocca forse precipuamente a me, alla sensibilità delle mie fibre materne, questo compito di intensificazione e di purificazione della realtà, questo attualizzamento del pensiero veggente? Pervadere d'amore tutte le vene della giornata nostra. Dar ali a questo ch'è stato sempre il mio istinto più forte, far del mio istinto la mia arte. Creare col mio respiro forme d'esistenza piene come capolavori, dalle multiple significazioni, e pur lievi e libere, partecipanti al tutto e nondimeno inconfondibili; gettarle nella vacuità di questo vortice tumultuoso e al nero tedio ch'è in fondo alla febbre insensata dell'uomo affacciare i chiari occhi della mia mente, i fermi occhi della mia fede, esule da non so quali lidi, affacciare il mio fervore che niente limita, il mio potere d'adorazione più forte d'ogni dolore, sopravvivate ad ogni disfatta, la mia incapacità di totale stanchezza e di reale disgusto, la mia incapacità ad ammettere il Nulla [...] Adolescente è il mondo, s'io lo guardo nelle pupille raggianti, tutto brividi e presentimenti. Oh mia fantasia, ch'io ti serva! Sei, fantasia, in me perché il mondo vuol ingrandire, perché il mondo vuole oltre alle statue ai quadri ai poemi, alle musiche vuole della vivente bellezza, esistenze foggiate con spasimo con abbandono con sapienza, mosse, ispirate, ispirate... Tremando, ma con fede, ch'io ti segua, fantasia! Per i miei figli come per i miei amici, per tutti i volti della passione, e perché un lampo di riso giocondo, di riso buono illumini meravigliato e riconoscente ogni giorno ch'io vivo, anche il più rude, anche il più cupo, anche il più stanco. Tremando dentro e pur senza paura, come questo mio fratello che col pollice nella creta mi dà la figura dell'idea ch'egli vede nell'arco della mia fronte, o come l'altro lassù, di cui non so il nome, che guida in aria una piccola vela e forse ghermisce nel vuoto in questo momento il secreto per più lunghi voli. Ch'io imprima alla mia volontà d'amore in tutte le sfere dell'essere il segno dello spirito, il fiero segno della coscienza; e l'uomo, superbo di sentirsi vivo sol quando pensa, si volgerà verso me pensosa d'amore e valorizzerà infine questa ch'egli ha creduto sempre soltanto forza oscura amorfa arbitraria... *Amo, dunque sono*.⁶⁸

⁶⁶ ALERAMO, *Andando e stando...*, 43-44: «Erano uomini. Non erano eroi. Pensavano la vita una più o meno mal aggiustata cella. Prigionieri febbrili, rassegnati o torvi. Poveri. Con pallide maschere di motteggio. Odio e compassione di se stessi. Li consideravo. [...] Penetrandoli li amavo. Alzavano città, fondavano ordini. [...] Li amavo. Poveri. Vili. Con tanto freddo nei cuori. Con tanto terrore delle lacrime. E più ancora delle maschere sarcastiche erano tristi a vedere le corazze d'orgoglio. Ma, quando l'ora suonava, foss'anche una sola, si scioglievano tra le mie braccia, come bimbi tra quelle della madre al buio. Santità del pianto virile, della virile miseria che si confessa. Divinità del dolore senza scampo, se l'amore un'ora lo solleva nudo verso il silenzio eterno».

⁶⁷ EAD., *Tutte le poesie...*, *Aiutatemi a dire*, da *Luci della mia sera (Parte seconda)*, 131: «Aiutatemi a dire! Così grande / Quel che il mio petto sommuove, / visione fonda dell'avvenire, / amore del tempo che si prepara / e passione e orgoglio per la sofferenza d'ora, / così grande, aiutatemi a dire!».

⁶⁸ EAD., *Andando e stando...*, 116-117.

L'allegoria della casalinga in Nascita e morte della massaia di Paola Masino

Se Elsa Morante è l'unica narratrice inclusa nei canoni letterari della prima metà del Novecento, sono necessari degli studi che difendano la necessità di riscattare dall'oblio l'opera di scrittrici come Paola Masino, un'intellettuale avida di raccontarsi, di esprimersi nei più svariati campi: poesia, narrativa (romanzi e racconti), libretti d'opera e articoli su riviste e giornali, nonché trasmissioni radiofoniche. Nata in una famiglia che la educò nella passione per la musica e la letteratura, autodidatta, coltivò fin dall'adolescenza le inquietudini che la agitavano e le impedivano di vivere una vita prestabilita come moglie, casalinga e madre. Compagna di Massimo Bontempelli, ebbe l'opportunità di allargare i suoi orizzonti grazie ai frequenti viaggi per l'Europa, la collaborazione in riviste da lui dirette e la frequentazione di artisti e intellettuali come Marinetti, Pirandello o De Chirico, nonché la corrispondenza con scrittrici come Ada Negri, Anna Maria Ortese, Sibilla Aleramo o Natalia Ginzburg. Sorvegliata da vicino dal regime fascista, i suoi scritti denunciano la situazione della donna soggiogata dall'uomo. Della sua produzione narrativa, il romanzo Nascita e morte della massaia (1945) spicca per la profonda denuncia delle condizioni della donna del suo tempo, attraverso la fuga della protagonista dalla realtà scialba in cui si trova costretta a vivere lungo un percorso vitale che diventa pura allegoria letteraria.

Nata a Pisa nel 1908, Paola Masino cresce nel seno di una famiglia benestante, a Roma, che la educa nella passione per la musica e la letteratura; autodidatta, coltiva fin dall'adolescenza le inquietudini che la spingono a cercare alternative vitali.

Il padre, Enrico Alfredo Masino, funzionario statale ma appassionato di ogni manifestazione artistica, scrittore e drammaturgo dilettante, spinge la figlia verso le letture che riteneva fondamentali per una formazione solida affinché sviluppasse la capacità di pensiero critico: dai testi biblici a Shakespeare, senza trascurare i filosofi greci né i grandi scrittori della letteratura inglese, francese e tedesca (Dickens, Flaubert, Maupassant) né della letteratura russa, come Gogol e Dostoevskij.

L'infanzia e l'adolescenza le trascorre a Roma in un'Italia che passa dal periodo giolittiano di stabilità politica ed economica a partecipare alla Grande Guerra. Ha quattordici anni quando Mussolini fa la marcia su Roma nel 1922 che provocherà la forzata ascesa al potere e il consolidamento del regime fascista. La congiuntura economica favorevole, la perdita di forza da parte degli oppositori politici e delle organizzazioni sindacali e la debolezza delle istituzioni, cominciando dalla monarchia, tutti questi fattori, uniti alle abilità strategiche di Mussolini e alla sua spavalderia, faranno spianare il terreno per l'avanzare del fascismo e la trasformazione dell'Italia da uno stato liberale in uno stato autoritario. A partire dal 1925 si assiste alla fascistizzazione dello Stato con l'allestimento dell'Ovra, la polizia politica del regime, e del Tribunale speciale per la sicurezza dello Stato. Il boom economico, i treni popolari organizzati dall'Opera nazionale per portare i lavoratori fuori porta a trascorrere la domenica o le attività organizzate per il sabato fascista, nonché le giornate al mare, i luoghi di villeggiatura occupati da famiglie borghesi, i campeggi per i bambini, lo sport per le classi popolari, le canzonette: la fine degli anni 20, decade che vive Paola Masino come adolescente, è un'Italia sorridente e spensierata incapace di vedere il mostro che si nasconde dietro alla sua facciata. La pretenziosità esibita spudoratamente dal regime fascista nasconde una superficialità sotto la quale si percepisce una fievolezza d'animo, una profonda vacuità della società, sentimenti percepiti dalla maggior parte di artisti e letterati che vivono e producono in quel periodo e rispecchiano nelle loro opere, come Moravia, Montale, Pirandello o Morandi; intellettuali che aderiscono (in alcuni casi, inspiegabilmente) al regime, a eccezione di Benedetto Croce: la sua rivista «La Critica» è «una lezione di dignità e un punto di

riferimento per tutti gli intellettuali italiani antifascisti».¹ In quest'Italia di cartapesta, Paola inizia a scrivere testi poetici e teatrali, tra cui *Le tre Marie* (dramma inedito su tre donne soggiogate, scritto a soli sedici anni) che sottopone al giudizio di Pirandello nel 1924 al Teatro Argentina, nel loro primo incontro; tre anni più tardi, diciannovenne, conosce Massimo Bontempelli, trent'anni più vecchio di lei, il quale diventerà il suo compagno per tutta la vita.

Durante un breve soggiorno a Firenze, frequenta il gruppo di *Solaria* e pubblica i suoi primi testi narrativi su «900», rivista fondata da Bontempelli nel 1926, manifestando lo stile che caratterizzerà i suoi scritti posteriori, fra cui *La massaia*: surreale, carico di sensualità, a tratti aspro e violento.

Nel 1929 si trasferisce a Parigi, dove Bontempelli la raggiunge appena può. Mentre lavora al *Bureau international de coopération intellectuelle* e come segretaria di redazione della rivista «L'Europe nouvelle», Masino scrive e frequenta scrittori e artisti come Savinio, Moravia, De Chirico, Valéry, De Pisis, Gómez de la Serna e tanti altri e di nuovo Pirandello, che diventerà un punto di riferimento fondamentale da quel periodo parigino in poi, insieme con suo padre e con Bontempelli. Frequenta teatri e cinema (ha l'opportunità di vedere *Un perro andaluz*, di Luis Buñuel, e ne rimane affascinata). Pubblica il volume *Decadenza della morte* (Roma 1931) e nel 1930 scrive il suo primo romanzo, *Monte Ignoso* (Milano 1931; medaglia d'oro del premio Viareggio). Scritto a 23 anni, rispecchia molte delle inquietudini vitali che assillano la Masino e trascinerà lungo tutta la sua vita: la Morte, la Follia, il Destino, il Tempo o le catene della maternità:

la Masino si ritagliò subito uno spazio di assoluta originalità, individuando già a partire da *Monte Ignoso* i propri temi elettivi. Dietro la trama gotico-biblica del romanzo – la maledizione familiare che grava sulla protagonista, la follia del marito, la morte della figlia e infine l'assassinio della donna da parte dell'uomo tradito – si nasconde infatti una tragedia dei ruoli, intesi non come costruzioni sociali, ma come figurazioni archetipiche del destino: su tutti, ossessivo Leitmotiv dell'opera della Masino, quello che incatena la donna alla maternità.²

Dopo il ritorno in Italia nel 1931, la coppia vive in diverse città e la pubblicazione del suo secondo romanzo, *Periferia* (Milano, 1933), attira l'attenzione del regime fascista che inizia a prendere di mira la scrittrice. Nel 1934, Roma e si dedica fundamentalmente al racconto: *Terremoto* (1935), *Racconto grosso* (1936-38), *Figlio* (1938) pubblicati nella raccolta *Racconto grosso e altri* (Milano, 1941).

Il 1938 sarà un anno determinante che cambierà la vita della scrittrice. Un breve soggiorno a Venezia, da sola, ad aprile, significherà per lei una pausa nella frenetica vita mondana e culturale che le impedisce spesso di scrivere. Il mese trascorso a Venezia è sentito da Paola come un tempo in sospeso, senza altro impegno che badare a sé stessa, dedita a scrivere cullata dal ritmo lento della città lagunare: nella stanza della pensione Calcina, dov'è alloggiata, inizia il progetto di *Vita di Massaia*, come inizialmente aveva pensato di intitolarla.³ L'inclusione del termine 'massaia' nel titolo del romanzo rispecchia, quanto meno, il desiderio dell'autrice di richiamare l'attenzione dei lettori e delle lettrici dell'epoca evocando l'organizzazione fascista dipendente dai Fasci femminili: le

¹ G. PROCACCI, *Storia degli italiani*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1984, 526.

² B. MANETTI, *Masino, Paola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2008, vol. 71, *ad vocem*.

³ M. MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé al confino della Massaia*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di A. Ceschin-I. Crotti-A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, 13-39: 16.

‘Massaie Rurali’, sorte nel 1938 come parte della progressiva fascistizzazione delle masse promossa dal Partito Nazionale Fascista.⁴

Tornata a Roma, la ripubblicazione del racconto *Fame* nella rivista «Le Grandi Firme» riaccende la furia fascista e Mussolini ordina chiuderne la sede nel 1938. Nello stesso anno Bontempelli rifiuta la cattedra di letteratura italiana all’università di Firenze, tolta a un docente, Attilio Momigliano, in quanto ebreo; a novembre viene espulso dal Partito Nazionale Fascista dopo essersi manifestato contrario al carattere violento del regime nel discorso tenuto alla commemorazione ufficiale di Gabriele D’Annunzio. Dopo l’espulsione e la sospensione seppur transitoria (non durerà più di un anno) di pubblicare e di esercitare il giornalismo abbandona provvisoriamente Roma. Masino lo segue fino a Venezia nel mese di maggio, città dove vivranno in ‘esilio’, tranne qualche interruzione, fino al 1950, anno in cui tornano definitivamente a Roma.

Nascita e morte della massaia nasce tra la fine del 1937 e il 1938 ed è definitivamente concluso nel gennaio 1941; pubblicato in quindici puntate nel settimanale «Tempo» tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, vede la luce in volume solo nel 1945, quando impera il neorealismo, ragion per cui un’opera come la *Massaia*, surreale e onirica, non è accolta come merita ricevendo scarsa accettazione da parte della critica che lo ritiene eccessivamente cinico.⁵

Probabilmente, la trama surreale e allegorica su cui è concepita la *Massaia* rende opaco il messaggio trasgressivo che l’autrice desiderava trasmettere, consentendo di conseguenza la sopravvivenza dell’opera al filtro della censura fascista; ciononostante, l’autrice è costretta a ritoccare il manoscritto eliminando qualsiasi accenno all’Italia e tutte le citazioni dell’Antico Testamento che originariamente aveva incluso.⁶ «La spiazzante miscela di onirico, comico, grottesco, le scene teatrali fitte di dialoghi, le immagini fantastiche, i paesaggi metafisici con i personaggi simili alle inquietanti e simboliche presenze nei quadri del primo de Chirico o di Cagli, avevano permesso a Masino di vincere in qualche modo la sua battaglia con la censura fascista».⁷ Louise Rozier evidenzia la dimensione fantastica in cui la rappresentazione naturalistica della realtà serve soltanto da sfondo appena delineato che fa da cornice alle sue opere narrative. Come un dipinto in cui il paesaggio, apparentemente realistico, viene alterato da elementi fantastici che sorprendono l’osservatore, così la Masino sorprende il lettore con descrizioni, personaggi e intrecci surreali che racchiudono un significato occulto che deve interpretare. «Le sue scelte estetiche, che risultano da una combinazione dinamica di rappresentazione onirica e metaforica e di cruda realtà naturalistica, rivelano un’inclinazione sperimentale sul piano linguistico e una posizione impegnata sul piano politico e sociale».⁸ Masino ricorre spesso alla fantasia, al simbolismo e agli elementi allegorici per descrivere, denunciandola, la società patriarcale, oppressiva nei confronti della donna che, per liberarsene, è costretta a ribellarsi o a fuggire. Nell’universo masiniano i personaggi femminili evadono spesso dalla realtà sia per riuscire a sopravvivere, come la *Massaia*, sia per inseguire i propri desideri come in *Anicia* o in *Ora intima*.

La posizione contraria della scrittrice alle politiche sociali del regime che perpetuano la condizione della donna sempre in secondo piano, si manifesta lungo tutto il romanzo.

⁴ R. L. NICHIL, *Le massaie rurali. Appunti sul lessico politico-amministrativo del regime e sulla cultura fascista*, «Lingue e Linguaggi», (2016), 17, 133-142: 134.

⁵ N. FUSINI, *Una scrittrice metafisica*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Feltrinelli, 2019, 7-13.

⁶ P. MASINO, *Nota* in EAD., *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945, 283.

⁷ MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé...*, 37.

⁸ L. ROZIER, *Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e uno strumento di sfida*, in Paola Masino a cura di B. Manetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, 17-30: 17.

L'insofferenza verso la disciplina, la mediocrità, le convenzioni sociali, l'amore intenso per la lettura, la scelta precoce del mestiere di scrittrice, di una relazione fuori del matrimonio e senza figli, ne fanno certo l'antitesi della casalinga modello.⁹

I parallelismi di Paola con la protagonista della sua opera sono evidenti. In effetti, tra le tante letture che si possono fare del romanzo, vi è l'impronta autobiografica dell'autrice. L'intelligenza precoce, lo spirito intransigente e caparbio, l'immaginario dedito fin dall'infanzia alle fantasticherie, all'attività onirica, alle elucubrazioni sulla morte, Paola assomiglia in effetti non poco alla massaia, afflitta fin da bambina dal sogno ricorrente delle tele di ragno che la avvolgono e rappresentano l'oppressione dell'abitazione, il peso della responsabilità domestica, il desiderio di libertà per fuggire da un destino scritto da altri:

C'era un sogno nella sua vita che le riappariva da quando aveva memoria di esistere e oramai l'aveva dissuasa dal sonno, tanto le era divenuto penoso. Il sogno era questo: tele di ragno intorno e sopra e sotto di lei, da ogni parte, la serravano, non la toccavano, ma tutte insieme ondeggiando cercavano di avvolgerla, senza neppure arrivare a sfiorarla. Le apparivano soltanto e subito lei prendeva ad agitarsi le mani davanti al volto, a passarsele sul collo, a non sapere più muovere i passi, a sentirsi le ginocchia annodate [...]. Quando finalmente, dopo un testardo combattimento contro se stessa, riusciva a svegliarsi, non ritrovava per lungo tempo né il pianto né la parola: rimaneva come immersa in una bava gelata.¹⁰

La società patriarcale che per secoli ha relegato la donna in secondo piano si è sostenuta grazie anche alla complicità delle figure femminili all'interno della famiglia che hanno educato le proprie figlie nell'accettazione del destino scritto per loro. Come sostiene Di Lorenzo: «nel romanzo, la figura materna è un ingranaggio consenziente nel meccanismo con cui si riproduce la schiavitù delle donne».¹¹ Masino denuncia ferocemente questa complicità in non poche scene e descrizioni del romanzo, fin dalle prime pagine:

Da bambina la massaia era polverosa e sonnolenta. La madre s'era dimenticata di educarla e ora gliene serbava rancore. Le ripeteva:
«Che farai quando io non sarò più? Verrà il giorno in cui m'avrai fatta morire di crepacuore: voglio vedere, allora, come te la sbrigherai da sola nella vita».
La bambina taceva, piena di cruccio contro se stessa, destinata a tutti i costi a far morire sua madre di crepacuore. Ossessa da quell'idea cercava in quanti libri o giornali le capitavano in mano casi di morte per afflizione. Ma non ne trovava o erano rarissimi e questo la piombava in una ancor più smarrita accettazione del fato che la faceva personaggio, esempio crudele. Tutta compresa nell'idea di non poter ormai che perfezionarsi almeno in quella triste parte di figlia assassina, s'era già fatta avara di ogni altro pensiero e movimento.¹²

Questo terribile destino è sottolineato anche da Nadia Fusini, pronta all'assassinio del modello patriarcale dell'«angelo del focolare»,¹³ sorte che finalmente non compie esplicitamente o lo fa in modo implicito quando, da adulta e finalmente sposata, non diventa madre. Negando alla protagonista la possibilità di mettere al mondo dei figli e di educarli nell'emancipazione e nella libertà, Masino condanna la massaia al fallimento e le impedisce di liberarsi, a sua volta, dal suo destino. L'autrice, che non avrà figli, trasferisce nel romanzo la relazione tormentata tra la massaia

⁹ MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé...*, 30.

¹⁰ MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 18-19.

¹¹ F. DI LORENZO, «La carriera di madre». *La demistificazione del ruolo materno in Paola Masino*, *Laudomia Bonanni e Anna Banti*, «Intervalla», Special vol. 1 (2016), 74-82: 79.

¹² MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 17.

¹³ FUSINI, *Una scrittrice metafisica...*, 9.

bambina e sua madre, atavicamente radicata nei due personaggi femminili. Nel capitolo IV, dopo aver descritto la madre della bambina massaia, che l'aveva creata per farla a sua immagine, la narratrice si domanda dove siano quelle madri accoglienti, che rappresentino un porto sicuro in cui rifugiarsi dalle tempeste della vita:

Ma quello che non sapeva e le stava accadendo era che, da quando aveva sposato, si era messa a cercare, prima sulle tracce dei fiori, ora dietro le madri altrui, una giustificazione a quella madre amorfa che l'aveva costruita quindi distrutta e solo distrutta la riconosceva, se la metteva al fianco incitandola alla riproduzione, tra un intrigo per fidanzare le due ragazze rimaste in casa e una raccomandazione per ottenere un posto ai figli [...] Ci fosse almeno una madre in tutto il mondo – si arrovellava la massaia – che sapesse soltanto essere una culla e una bara, senza accorgimenti, senza scopi, senza previdenze: un punto fisso verso cui dirigerci quando la nostra anima intraprende i viaggi sconosciuti.¹⁴

Il romanzo cresce allegoricamente allo stesso ritmo della giovane che sposa un vecchio zio e si trasferisce nella tenuta del marito. Per quanto si sforzi, per quanto inganni sé stessa, non riesce a non sentirsi prigioniera del palazzo sontuoso, delle ricchezze accumulate, della condizione di padrona di casa con incombenze di cui occuparsi, servita dai servi che la riveriscono:

Perché dunque mi ostino in questo mestiere? Perché non divido tutto tra loro che forse fatti ricchi non peccheranno più, e non me ne torno nel mio baule, forte di me stessa? [...] Possibile che la gente non si accorga della nequizia della ricchezza che accresce di nulla la dignità dell'uomo e di molto le tue preoccupazioni, i tuoi istinti più affannosi, il sospetto, l'agguato, la difesa? Dove allora prenderanno posto i pensieri fecondi? Dove, oggi che possiedo divani di piuma e fiori chiusi nelle serre, dove farò io sedere gli elfi che da piccina mi sorridevano tra le mufte del corpo?¹⁵

La massaia sogna di rintanarsi nel suo baule dove da bambina poteva liberamente vivere il suo mondo fantastico, dove la scrittrice vorrebbe rifugiarsi per poter scrivere, dove «prenderanno posto i pensieri fecondi». Il baule è l'oggetto più carico di simbolismo di tutto il romanzo: «inizio e fine, ventre e tomba, nascita e morte»¹⁶ : rappresenta l'utero materno in cui si sente sicura, da cui non è obbligata a uscire; ma anche la culla dove, ancora innocente e protetta, riceve le attenzioni e l'amore della madre, intatte le aspettative su di lei affinché diventi donna-moglie, donna-madre, donna-massaia. Baule che vorrebbe essere la grotta dove rifugiarsi perché inadatta, incapace di cambiare il suo destino e, simbolicamente, baule come la bara dove morire in vita.

Distesa in un baule che le fungeva da armadio, letto, credenza, tavola e stanza, pieno di brandelli di coperte, di tozzi di pane, di libri e relitti di funerali (quali fiori di latta di una corona, borchie di bare, veli di vedove, nastri bianchi con su scritto in oro: AL CARO ANGIOLETTO, eccetera), la bambina andava quotidianamente catalogando pensieri di morte. Pensava e si mangiava le unghie; finite le unghie e i pensieri, masticava tozzi di pane e sfogliava libri in cerca di altro nutrimento.¹⁷

I libri nutrono la bambina massaia allo stesso modo che la letteratura sostiene Paola. A differenza del primo soggiorno, a Venezia, la costrizione a vivere nella città lagunare provoca nell'autrice una profonda insofferenza con delle conseguenze sul buon ritmo con cui stava scrivendo la *Massaia*, arrestandone la marcia. Ora non può più passeggiare per i campielli e le viuzze

¹⁴ MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 62-63.

¹⁵ Ivi, 63-64.

¹⁶ GAMBARO, *Nota al testo*, in MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 229.

¹⁷ MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 17.

quando vuole, o scrivere ininterrottamente, come avrebbe desiderato. Anche lei, come la massaia, si deve occupare e preoccupare di altre incombenze, tra cui arredare e ammobiliare l'appartamento dove la coppia alloggia, al terzo piano di Palazzo Contarini delle Figure, sul Canal Grande, di fronte a Ca' Foscari.

È legata a una città che non ha scelto, a doveri e incombenze che la società riserva da sempre alle donne – casalinghe, mogli e madri – in un ruolo enfatizzato dalla propaganda culturale del Fascismo – e che tutte le donne accettano come normale, ma che lei giudica arbitrario e intollerabile.¹⁸

Del consenso delle donne italiane al regime, Patrizia Guida offre una succinta ma completa panoramica dal punto di vista storiografico. Ricorda che «fino agli anni Venti della donna come (s)oggetto sociale non si parlava, o se ne parlava poco, mentre il regime fascista riconosceva alla donna un ruolo, anche se quello di madre, ma di madre nel mondo, e per la prima volta nella storia italiana le donne sono investite di un ruolo e di un potere 'spirituale'». ¹⁹ Masino riversa la sua assoluta ribellione contro una società (come quella fascista) repressa, sordida, grigia sotto l'apparente benessere offerto dal regime. Ci ricorda Fusini: «la domanda era: che destino può avere una donna, se non ambisce a quello di domina e serva?». ²⁰ Non solo era il destino prefissato dalla secolare tradizione patriarcale ma dal fascismo che voleva «maschi disposti a incarnare l'amore della guerra, e le femmine adattarsi al gioco dell'obbedienza familiare ed essere buone massaie e curare la casa». ²¹ Nonostante l'istituzionalizzazione del ruolo delle donne all'interno della società abbia origini secolari, il Fascismo fa sua l'invisibilità della donna sul piano pubblico, promuovendolo con delle specifiche leggi anti-emancipazioniste, quali la limitazione dell'assunzione femminile nell'amministrazione pubblica. ²² La *Massaia* ribalta i principi sostenuti dalla dottrina fascista per quanto riguarda il ruolo della donna, destinata esclusivamente a diventare sposa, casalinga e a sfornare figli per la patria. ²³ Paola Masino, donna colta, inquieta intellettualmente, lettrice dei grandi pensatori e scrittori della letteratura europea, che frequenta artisti e intellettuali, amica di Pirandello e compagna di vita di Massimo Bontempelli, non sarebbe mai stata sposa, madre, casalinga, donna 'massaia'.

La sua stessa esperienza all'appartamento di Palazzo Contarini ce lo dimostra: per quanto risulti attraente l'idea di vivere in un palazzo veneziano, spesso frequentato da amici scrittori e intellettuali, Paola vive questo lungo periodo in uno stato di insofferenza: «Sto sempre con l'orecchio teso e con l'angoscia di dire: 'Ora mi tocca ordinare questo, ora mi tocca ordinare quello'. Credo proprio che non saprò mai guarirmi da questo incubo. [...] Oramai tutto il mio essere non vive che in vibrazione continua con quel piano di soffitte maledettissime». ²⁴ Alla sorella Valeria, in una lettera datata 3 dicembre 1938, scrive delle parole inequivocabilmente identificabili con la protagonista del proprio romanzo: «...aumentano le dimensioni della casa e gli affanni in proporzione [...] Non sarò mai, no, non sarò una massaia felice. Sarò il Lucifero delle massaie». ²⁵ Arianna Ceschin sostiene che

¹⁸ MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé...*, 31.

¹⁹ P. GUIDA, *Letteratura femminile del Ventennio fascista*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000, 24.

²⁰ FUSINI, *Una scrittrice metafisica...*, 9.

²¹ *Ibidem*.

²² R.D.L. 5 settembre 1938 n. 1514.

²³ T. RORANDELLI, *Nascita e morte della massaia di Paola Masino e la questione del corpo materno nel fascismo*, «Forum Italicum», vol. 37, no. 1, (2003), 70-102.

²⁴ MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé...*, 22.

²⁵ *Ibidem*.

nel romanzo che ha iniziato a scrivere Masino rispecchia la sua stessa incapacità di «vivere serenamente nel proprio ruolo di padrona di casa durante il soggiorno veneziano».²⁶

Nel Palazzo Contarini, la coppia occupa un appartamento ampio, con tre sale, due stanze da letto e due bagni e, pur avendo servizio domestico, esso, anziché sollevare l'ansia della scrittrice, la fa accrescere, sofferenza condivisa con la sua creatura letteraria:

Oltre agli impegni come padrona di casa, la necessaria gestione quotidiana della servitù (impostata non su un rapporto alla pari, di fiducia e di affetto, al quale Masino era stata abituata in casa sua fin dall'infanzia e che la Massaia cerca di instaurare non a caso con Zefirina durante la fuga nella Capitale – ma sul dover dare ordini e effettuare controlli) diventa una vera ossessione.²⁷

La profonda inquietudine di Paola, provocata dal rifiuto che sente verso la responsabilità di occuparsi dell'organizzazione domestica che le impedisce di dedicarsi in corpo e anima alla sua produzione artistica, è palesemente manifestata dalla sua ossessione per la pulizia, come descrive lei stessa:

Io ero diventata maniaca delle pulizie. Mostravo una mollica alla cameriera, poi la nascondevo. Lei doveva trovarla prima di sera, buttando all'aria tutta la casa. Bontempelli mi disse di scrivere un libro per spiegare quella stranezza. Gli dissi: sarebbe come psicanalizzarmi. Lui insisté. Io scrissi il romanzo.²⁸

Nadia Fusini afferma che il romanzo è stato scritto da una strega, nel senso di 'veggente'²⁹; in effetti, si tratta di un libro-esperimento in cui convivono surrealismo e metafisica, realismo magico, il mondo onirico dove l'immaginazione fa da altalena tra le vicissitudini della protagonista e i propri sogni e in cui alterna la narrazione dei fatti, le riflessioni di un diario, la rappresentazione teatrale e, al di sopra di tutto, una prosa poetica colma di figure retoriche dall'inizio alla fine che soltanto un'analisi approfondita e trasversale sarà in grado di individuare cogliendone l'essenza del loro vero significato.

La vita della Massaia non è altro che un'allegoria della vera condizione della donna, venuta al mondo per compiere un destino predefinito da altri e, perciò, muore prima di vivere una vita propria. La protagonista nasce due volte: la prima, dall'utero della madre, la seconda, quando esce dal baule in cui vive fino all'adolescenza. Cedendo alle pressioni sociali, la protagonista perde la sua unica opportunità di essere sé stessa, abbandonandovi dentro la sua vera identità, perdita che viene vissuta come un lutto, come possiamo leggere:

La madre, nella stanza dove la figlia si prepara per entrare in scena ed essere presentata in società, le rinfaccia alla sua negativa di portare un vestito bianco: «E non è questa la tua vera nascita? L'entrata nel tuo mondo di donna?»
Al che, la figlia risponde: «Io volevo un vestito nero [...] Un vestito nero per la fine della mia unica infanzia».³⁰

²⁶ A. CESCHIN, *Venezia appena l'ho vista non mi ha fatto nessuna impressione*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di A. Ceschin-I. Crotti-A. Trevisan, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, 41-62: 48.

²⁷ MASCIA GALATERIA, *Dalla scrivania tutta per sé...*, 28.

²⁸ S. GIACOMONI, *Introduzione*, in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, La Tartaruga, 1982, 10.

²⁹ N. FUSINI, *Una scrittrice metafisica...*, in MASINO, *Nascita e morte della massaia...*, 10.

³⁰ Ivi, 36.

Dicevamo che la protagonista è nata due volte, ma non solo: probabilmente, muore molte altre, e con il personaggio, l'autrice: «Davvero: a un certo punto della mia vita io sono morta. Credo proprio dopo la Massaia. Sia pure in senso traslato, quello era davvero un libro autobiografico».³¹

Rozier afferma che «Paola Masino è una scrittrice socialmente e politicamente impegnata, che ha usato la propria immaginazione poetica come strumento sovversivo per sollevare domande su un mondo gerarchico fondato su un'idea patriarcale della moralità, del genere e della famiglia».³² Il romanzo, scritto alla fine degli anni 30, incompreso dalla critica e dal pubblico era, indubbiamente, una *rara avis*, un'isola in mezzo a un oceano di cecità e sordità su cui i lettori e le lettrici del XXI secolo hanno la possibilità di approdare e avventurarsi a scoprire le sue molteplici sfaccettature.

³¹ M. VALLORA, *Paola degli spiriti*, «Panorama», 20 (1982) 844, 143.

³² L. ROZIER, *Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e uno strumento di sfida* in *Paola Masino*, a cura di B. Manetti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, 17-30: 29.

Artemisia di Anna Banti, una storia di catarsi al femminile

La critica letteraria riconosce come una delle maggiori opere di Anna Banti il romanzo Artemisia. La storia narrata risulta di ispirazione storiografica e prende spunto dalla biografia dell'artista di epoca Barocca, Artemisia Gentileschi che, superando vicende traumatiche, riesce ad affermare la propria indipendenza e a superare la violenza inflitta dalla seduzione ad opera del suo maestro di pittura e l'abbandono da parte di due figure maschili di riferimento, il padre e il marito.

Nel racconto biografico romanizzato di Artemisia, si evidenziano i tre ruoli femminili di figlia, moglie e madre, ma non artista fino alla sorpresa nell'evoluzione narrativa con l'affermazione della donna e della sua autorità attraverso la cura del linguaggio pittorico, proprio del campo creativo prediletto e da intendersi come affermazione di sé invece che come rivalsa.

La simbiosi tra autrice e personaggio del romanzo converte entrambe in 'protagoniste' e restituisce loro una propria autorevolezza. Come l'autentica Artemisia riversò nell'arte le proprie doti artistiche e di resilienza, così l'autrice Banti afferma nel romanzo le sue doti narrative e di superamento del brutale trauma della distruzione bellica a cui fa esplicito riferimento nell'opera per il bombardamento della città natale, Firenze, nel 1944 durante la Seconda Guerra Mondiale, per una ricostruzione personale e storica nel ritornare alla vita dalle macerie.

Il romanzo *Artemisia* di Anna Banti¹ è l'unica produzione narrativa² italiana incentrata sulla pittrice del sedicesimo secolo, Artemisia Gentileschi (1593-1653). La narrazione tratta la storia della vita dell'artista secentesca, ricoprendo circa quarant'anni di esistenza. Artemisia, sia nella realtà, sia in qualità di personaggio letterario, risulta essere un modello di donna autarchica, fedele a sé stessa, che non si era rassegnata a vivere secondo gli schemi imposti dal mondo della Controriforma e, in piena sintonia con il Rinascimento, plasmava una propria interpretazione nella realizzazione dei suoi dipinti come si percepisce dai ritratti delle donne, protagoniste nella maggior parte dei casi,³ dalla sua versione biblica di *Giuditta che decapita Oloferne*⁴ e soprattutto dall'*Autoritratto come allegoria della Pittura*⁵ in cui si ritrae lavorando, forse come forma di autoaffermazione o di autopromozione.

¹ La scrittrice (Firenze, 1895 - Ronchi di Massa, 1985) adotta lo pseudonimo di Anna Banti dal 1930.

² L'interesse artistico per Artemisia Gentileschi iniziò ad avere consensi, convertendosi in un mito, quando l'accademico, storico e critico d'arte, Roberto Longhi (1890-1970) pubblicò un saggio completo definendola l'unica donna in Italia che sapesse cosa fossero pittura, colore, impasto e i segreti del mestiere per amalgamare e creare sfumature cromatiche. R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, in *L'Arte*, 19, 1916, 245-314.

Artemisia è stato pubblicato da Sansoni, con disegni di Mino Maccari, per la prima volta nel 1947. Successivamente nel 1960, a partire dalla consultazione di archivi e documenti, Banti realizzò una trasposizione teatrale del romanzo con il titolo *Corte Savella*, luogo del processo per abuso sessuale.

³ Artemisia pittrice si ispirava alle pennellate di Raffaello e ai tratti naturalistici dell'oggettivismo di Caravaggio, per questo è riconosciuta per lo stile classicheggiante di sognante astrazione e pragmatico realismo. Le sue tele risultano caratterizzate dall'interpretazione di storie sia bibliche dell'Antico Testamento e del Tanakh (Bibbia ebraica), per l'intrinseca conoscenza di figure femminili come Susanna, Ester, Giuditta, Yael; sia della storia greca, per i casi di Lucrezia e Cleopatra. La profonda narrazione visiva, nella riproduzione degli eventi tragici e irascibili accaduti alle donne protagoniste, la ascende a prima pittrice femminista della storia. Nel presente contributo si intende concentrarsi sul testo narrativo di Banti e in riferimento alla teoria della storia dell'arte femminista si segnalano come fonti consultate: cfr. W. BISSEL, *Artemisia Gentileschi - A New Documented Chronology*, in *The Art Bulletin*, I, 2, 1968, 153-168; M. GARRARD, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, Londra, Reaktion Books, 2020.

⁴ Esistono due versioni affini del dipinto ispirato alla riproduzione caravaggesca del medesimo soggetto, una (1620) esposta a Napoli, presso il Museo del Real Bosco di Capodimonte, e l'altra (1620) a Firenze, nella Galleria degli Uffizi.

⁵ L'autoritratto di Artemisia è un dipinto a olio su tela di cui si stima la realizzazione tra il 1638 e 1639. Essendo stato acquisito da Carlo I d'Inghilterra, fa parte della collezione St. James Palace. Costituisce una rivoluzione del concetto di autoritratto in quanto espressione personale per la rappresentazione in abiti non eleganti, in posizione torta. Un'opera definitivamente divergente rispetto ai canoni di ritrattistica.

Artemisia può considerarsi il resoconto (auto)biografico che assume toni di ispirazione storiografica sia per i riferimenti all'Europa filtrata da pennellate storiche, sia per l'autorappresentazione in cui si intreccia l'esperienza bantiana di donna-scrittrice con quella della protagonista donna-artista.

La Artemisia della storia di Anna Banti si avverte come personaggio che basta a sé stessa. Si era guadagnata e godeva del privilegio di accedere alle corti europee e, grazie al suo talento, di affascinare:

«Non può essere che Artemisia non dicesse alle amiche: ho un impegno d'importanza per la Serenissima. Ma già tutte sapevano e coglievano ogni pretesto, imperiose, insinuanti, stordite, per curiosare. [...] Sbirciavano quel corpaccio, spostavano una sedia, si chinavano per avere la scusa di avvicinarsi. Più che la gradazione dei pennelli e il color delle terre [...] pareva attirarle la congiuntura di quell'omone seminudo, non soggetto per vincolo di servitù, ma obbediente a una necessità più alta di un costume».⁶

Possedeva una genialità ammirevole tanto da consolidarsi come pittrice senza rivalsa a prescindere dalla violenza che avrebbe potuto alterare la sua reputazione di donna. Il suo pionierismo femminista si riscontra soprattutto nei suoi quadri per l'interpretazione trascendente di un'altra persona, un'altra donna, realizzando un gioco di specchi in un atto di solidarietà femminile. L'*Autoritratto come allegoria della Pittura* comunica un'evidente allegoria a fatto che Artemisia dipinse il quadro all'età di circa quarantacinque anni, quindi la donna che si vede è la ragazza che Artemisia aveva deciso di mostrare rappresentando sé stessa all'origine dell'attività pittorica e scatena volutamente la giocosità del tempo per dimostrare che le immagini sono cariche sempre di tempi diversi e quindi di memorie diverse.⁷ Si tratta di una tela ispirata all'*Iconologia* di Cesare Ripa⁸ in cui Artemisia traduce in immagini il testo letterario normativo.

In *Artemisia* si persegue l'intenzione di approcciarsi alla realtà dato che la forma di narrare i fatti è di ispirazione realista e la documentazione è tesa a rendere la verità storica, ma per mediazione figurativa in modo che si inizia a evidenziare l'affinità tra la protagonista Artemisia, raccontata in chiave biografica resa da una struttura morfosintattica della narrazione in terza persona singolare, e Banti che si racconta in prima persona singolare posizionandosi come voce narrante. Nella costruzione filologica si palesa la stretta relazione tra scrittura e visualità artistica, ovvero, la collocazione della critica e della storia dell'arte nel cuore dell'attività letteraria come promulgato da Longhi.⁹ In proposito Banti narra che, nell'eseguire l'autoritratto, Artemisia abbia ripreso i tratti di una pittrice giovane di Napoli, Annella De Rosa, la quale aveva sofferto una vita di abusi da parte del marito:

In verità il soggetto piaceva: una giovane che dipinge una donna del mezzogiorno, e con quei capelli neri sfatti, da avvicinarla senza complimenti. «La Pittura» dissero un certo giorno i custodi dei palazzi reali. «Autoritratto di Artemisia Gentileschi» dichiarò il solito discendente di lady Arabella, appassionato di archivi. Lo ispirò, forse, la vendetta di Annella, Annella imbronciata che non ha avuto il tempo di viaggiare, ma solo di morire di fretta, e si svincola,

⁶ A. BANTI, *Artemisia*, Milano, SE, 2015, 46.

⁷ M.A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, il Mulino, 2021.

⁸ S. MAFFEI, *La politica di Proteo: trasformazioni e peripezie dell'Iconologia di Cesare Ripa*, in *Officine del Nuovo, Sodalizi tra letterati artisti ed editori nella cultura italiana tra riforma e controriforma*, atti del convegno di Utrecht, 8-10 novembre 2007, a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana, 2008, 479-495. Fonte: <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/liconologia/#:~:text=Nell'Iconologia%20Ripa%20offre%20ai,terreno%20comune%20dell'invenzione%20letteraria.>

⁹ BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia...*

ancora una volta, dalla mano di Maestra Artemisia. La quale, con questo viso di bruna torrida, affonda nella leggenda meridionale e passionale della sua giovinezza scandalosa. «Fu violata da Agostino Tassi e amata da molti?»: così è ripetuto a stampa, anche in inglese. Ma la mano di Artemisia è forte e Annella non se ne libera. Ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. «Vale anche per te» conclude, al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso di scatto.¹⁰

Banti è una narratrice onnisciente che si posiziona dietro al quadro della narrazione e dipinge con le parole la sua realtà figurativa in maniera da concepire l'altrove [*Elsenhere*] in cui la trama è secondaria rispetto alla fomentata introspezione psicologica dei personaggi. La prospettiva che ne risulta è in analogia con l'affrontare un quadro dai margini e così Artemisia si pone rispetto alla sua femminilità in attesa dello sguardo paterno che la riconosca come artista.¹¹

Artemisia era guardata con sospetto dato che faceva 'esercizio di pittura' e ciò contribuì alla diffidenza nei suoi confronti durante il processo per lo stupro¹² ad opera di Agostino Tassi.¹³

A partire dall'udienza del marzo del 1612 fu messa a dura prova per sette lunghi mesi con l'accusa di promiscuità per illazione, a causa dell'intercorso di un anno dallo stupro alla denuncia, e la tortura della Sibilla, considerata l'unica maniera per sapere se una donna mentisse oltre a interrogatori tortuosi e umilianti. La vittoria per Artemisia fu solo *de iure* con la condanna di Tassi all'esilio, il quale non lasciò mai la capitale grazie a facoltose amicizie perpetuando così la sua condotta fallacemente corretta.

Il fatto che un conoscente del padre¹⁴ ingannasse una giovane tredicenne o diciottenne¹⁵ per abusare di lei, all'epoca sarebbe potuto passare come episodio di non rilevanza perché ciò che si prioritizzava erano le relazioni sociali e non l'identità della persona o il rispetto della volontà altrui. La violenza carnale era un attacco alla moralità, non un sopruso nei confronti della persona. Ciò che fece allora scalpore fu che una donna, fortemente supportata dal padre, volesse impugnare e dimostrare la colpevolezza dell'uomo¹⁶ scoprendo la propria identità libera e indomita a ignobile nefandezza.

¹⁰ BANTI, *Artemisia...*, 179.

¹¹ BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia...*

¹² *Lettere precedute da «Atti di un processo per stupro»*, a cura di E. Menzio, Milano, Abscondita, 2020. Si giunse al processo a seguito di una lettera che Orazio inviò al papa, Paolo V (1550-1621), perché intercedesse sulla negligenza di Tassi nei confronti della propria famiglia.

¹³ All'epoca le donne non potevano studiare nelle accademie di belle arti e il padre le trovò come tutore Agostino Tassi (1580-1644), dall'originale cognome Buonamici. Era un pittore tardo manierista, specialista nel trompe-l'oeil, influenzato dallo stile di arte nordica come dal fiammingo paesaggista Matthijs Bril (1550-1583) e dal tedesco disegnatore Adam Elsheimer (1578-1610) che gli avevano dato una notevole considerazione professionale. Dopo aver soddisfatto gli istinti carnali della sua libido, Tassi propose un matrimonio riparatore al fine di salvaguardare l'onore di Artemisia, così Orazio accettò una relazione *more uxorio*, ma a distanza di un anno risultò tutto un inganno perché Agostino aveva già una moglie che, tra l'altro, aveva cercato di uccidere oltre a una relazione incestuosa con la cognata per cui era stato giudiziariamente condannato.

¹⁴ Orazio e Agostino avevano una collaborazione professionale in corso (1605-1619) presso Palazzo Pallavicini Rospigliosi sul colle del Quirinale per affrescare la loggia Casino delle Muse su committenza del cardinale, arcivescovo cattolico Scipione Caffarelli Borghese (1577-1633).

¹⁵ In BANTI, *Artemisia...*, 7, si segnala la data di nascita «nel 1598, a Roma, di famiglia pisana», ma si attesta l'8 luglio del 1593 nell'atto di battesimo del 10 luglio nella basilica di San Lorenzo in Licina nel rione Colonna di Roma. BISSEL, *Artemisia...*

¹⁶ In occasione dell'oltraggio mosso da istinti primitivi, Tassi fece affidamento sull'indifferenza di Tuzia e la complicità del suo amico e funzionario papale, Cosimo Quorli, che non intervennero per frenarlo.

Due giorni dopo il verdetto, il 29 novembre del 1612, il padre accompagnò all'altare la figlia perché sposasse il suo secondo assistente in bottega, Pierantonio de' Vicenzo Stattes, il quale aveva anche testimoniato contro di lei al processo; nel 1613 si trasferirono poi a Firenze¹⁷ per rimanerci fino al 1620, anno in cui si separarono.

Le tre figure maschili preponderanti: Orazio, Agostino e Pierantonio, vanno a reincarnare e rappresentare la disillusione verso un mondo maschile androcentrico. Gli uomini del romanzo che intersecano la propria esistenza con quella di Artemisia inverano sempre un qualcosa di fatale per la figura della donna da soggiogare: in Orazio-padre la pretesa di una reputazione rispettabile; in Agostino-seduttore lo scoramento e il tradimento ottenuto con sopruso e bugie; nei fratelli, il materialismo del valore della dote da sposa; in Pierantonio-marito, la tendenza all'abnegazione dell'ingenuità femminile in favore della cura compassionevole e del finanziare la vita familiare grazie alle committenze pittoriche.

Un'interpretazione di rabbia e violenza ridurrebbe il personaggio, ma invece Banti, con un'abile complessità psicoanalitica, costruisce e decostruisce l'immagine letteraria di Artemisia fino a scrivere tre storie parallele¹⁸ da distinguere tra la storia della vita dell'artista, il ricordo e la riscrittura del manoscritto perso nel 1944.

Una prima versione del manoscritto finì disfatta nel '44 a causa dei bombardamenti di guerra che distrussero la casa di Firenze. Anna Banti aveva scritto o stava ultimando una prima versione di *Artemisia* quando Firenze fu occupata dai tedeschi. Banti e il marito si erano trasferiti in via Guicciardini in casa di un amico portando alcuni averi e una cassetta contenente i manoscritti di *Artemisia* e di un altro romanzo (*Il bastardo*, 1953). Quando i tedeschi minarono la zona intorno al ponte Vecchio per fermare l'avanzata degli alleati, tutta la zona limitrofa esplose e i manoscritti finirono sotto le macerie da cui riemersero soltanto alcuni taccuini di lavoro preparatori. Dopo un periodo di grande sconforto seguì una riscrittura terminata nel '47 «a giustificare l'ostinazione accorata con cui la memoria non si stancò»¹⁹. La prima versione oltre a non essere più suddivisa in capitoli con un indice iniziale, come si evince dai taccuini rinvenuti, sarebbe dovuta essere una biografia; invece la seconda stesura presenta echi delle laceranti reminiscenze della catastrofe bellica, da cui prende le mosse la forza catartica della ricostruzione per la sopravvivenza e la costruzione del romanzo:

«Non potrò più liberarmi di Artemisia, questa creditrice è una coscienza puntigliosa e ostinata a cui mi avvezzo come a dormire in terra. Non è più il colloquio dei primi giorni a impegnarmi, ma una specie di patto stipulato in regola fra notaio e testante: a cui devo fare onore. Frattanto posso distrarmi, esercitare certe malizie su un ricordo che, ormai, dissimulo».²⁰

Sul piano psicologico della narrazione si scorge una sorta di ricerca di identità, come una specie di costante che anche altre donne seguono nella ricerca di sé. Probabilmente per questa ragione il

¹⁷ Artemisia acquisì un gran prestigio, strinse una profonda amicizia con Galileo Galilei (1564-1642) con cui si scrisse lettere per anni, e dipinse alcune delle opere migliori, come l'*Allegoria dell'Inclinazione* per lo scrittore Michelangelo Buonarroti (1590-1621), detto 'il Giovane', nipote del celeberrimo scultore. Si procurò una vasta clientela elitaria e lavorò per commissione del quarto Granduca Cosimo II de' Medici (1590-1621). Nel 1616 riuscì ad essere la prima donna ammessa presso l'Accademia del Disegno di Firenze, istituzione più antica del mondo fondata nel 1563 grazie al compromesso della Compagnia di San Luca, associazione per l'Arte dei Medici e Speciali.

¹⁸ S. SCARPARO, «*Artemisia: The Invention of a 'Real' Woman*», in *Italica*, Vol. 79, 3, 2002, 363-378.

¹⁹ BANTI, *Artemisia...*, 7.

²⁰ Ivi, 38.

romanzo inizia come un rifacimento ed è, allo stesso tempo, un romanzo caratteristicamente introspettivo, ma non unicamente incentrato sulla ricerca di sé. L'asse narrativo insegue il personaggio di Artemisia come fosse un fantasma, il quale a sua volta si radica nella vita di Banti, una vita che attraversa i conflitti della storia italiana.

Tra la scrittrice e il personaggio si distingue un'autorevolezza simbiotica che allontana dall'identificazione rispettivamente di una, schiva per indole, con l'altra, sfuggente. Come l'autentica Artemisia riversò nell'arte le proprie doti artistiche e di resilienza, così Banti afferma nel racconto biografico le sue doti narrative e l'accantonamento del brutale trauma della distruzione del conflitto mondiale come scrive: «In quell'estate, per eventi bellici che non hanno, purtroppo, nulla di eccezionale, il manoscritto veniva distrutto».²¹

L'attività artistica di Artemisia nasce come interesse e curiosità intellettuale, ma si converte presto in un processo di mimesi catartica per purificarsi dalle violenze inflitte dalla seduzione con conseguenze di stupro e dal successivo abbandono da parte delle figure maschili di riferimento: padre, fratelli e marito. In chi contempla le sue opere si scatena una liberazione estetica. Nonostante Banti opti per non dilungarsi nella narrazione della violenza e il conseguente processo, sceglie di evidenziare però la propensione per l'arte evitando accuratamente l'*ekphrasis* delle tele in maniera da mettere in luce la complessa relazione con il padre Orazio maestro e fonte di ispirazione, ma anche nemico in senso freudiano.²²

La violenza subita senza alcuna scelta alternativa possibile è, a sua volta, anche il tormento di una pungente fatalità vissuta dell'autrice. Il bombardamento della città di Firenze del 1944 durante la seconda guerra mondiale per Banti, così come l'interrogatorio e le prove di tortura vissute presso la Corte Savella dove si amministrava la giustizia romana per Artemisia, costituiscono la drammaturgia della loro vita. Inoltre si coglie l'analogia tra il personaggio che si autorittrae in *allegoria della Pittura* e Banti che si distacca dall'io scrivente in prima persona come un allontanarsi per osservarsi e vivere un processo di mimesi introspettivo e catartico.

In *Artemisia* Banti non solo trova il recupero dei frammenti perduti o nascosti dell'io attraverso la completa rievocazione degli eventi responsabili, ma riunisce anche e ricuce i frammenti di vita della pittrice. In questo senso si può concludere che Banti cerchi sé stessa attraverso l'identità di Artemisia e il suo riconoscimento in lei. Si tratta di una catarsi psicoanalitica come liberazione da due conflitti: uno interno dovuto alla colta passione per il mondo dell'arte in una società borghese con intellettuali di prevalenza maschile, in condivisione con Longhi, il marito; e l'altro proprio del conflitto esterno costituito dalla desolazione della guerra.

L'autrice del romanzo e il personaggio di Artemisia si convertono entrambe in 'protagoniste' perché riescono a imporre la propria autorità nel campo creativo prediletto per affermazione di sé.

Durante la lettura ci si trova in bilico tra presente e passato sia sul piano narrativo, sia per il tono elegiaco del linguaggio curato e poetico. Si legge tra le righe della storia un sentimento di sorellanza

²¹ BANTI, *Artemisia...*, 7.

²² Artemisia rimase orfana in tenera età poiché la madre, Prudenzia di Ottaviano Montoni, morì nel 1605. A compensare questa prematura scomparsa, Orazio si dimostrò un padre premuroso, benevolo e lungimirante. Prendendo atto dell'inclinazione alla sua professione da parte della primogenita, contrariamente all'austerità maschilista dell'epoca, la motivò affinché perfezionasse la vena artistica e la incentivò coinvolgendola nella riproduzione di copie di quadri, incisioni e xilografie di artisti in voga a quei tempi: Albrecht Dürer (1471-1528), Marcantonio Raimondi (ca. 1480-1534), Michelangelo Merisi (1571-1610). Fu anche un padre che la sfidò artisticamente a che affinasse e che la espose pubblicamente per il recupero della sua morale, ma fu anche il padre che poi si allontanò concedendole però nuovamente un ricongiungimento in occasioni professionali.

comune, lungi dall'esaltazione eroica di superamento o militanza. Il sentimento di sorellanza attraverso i secoli si intensifica in un ambiente ostile; il dolore di Artemisia permette a Banti di identificarsi con lei, di far suo il dolore che sta provando a causa della guerra e di alleviarlo attraverso un'amicizia senza tempo nella rielaborazione del presente.

La narrazione di *Artemisia* è incentrata sui tre ruoli che una donna può ricoprire all'interno di una società androcentrica: figlia, moglie e madre,²³ ma non artista. I tre ruoli traslati all'epoca contemporanea di Banti neanche riconoscono o facilmente accolgono quello della 'scrittrice', in quanto una donna che si dedica ad 'altro' può farlo solo per ruolo concesso. Scrivere è una gabbia o una chiave univoca di lettura della sua esistenza e pubblicare è un atto pubblico:

Un nuovo accostarsi e coincidere fra vita perentoria e vita attuale; una nuova misura di connivenza storico-letteraria; il tentativo d'immettere nella palude bastarda dell'italiano letterario in corso, vecchie e potabilissime fonti dell'uso popolare nostrano.²⁴

Una donna che scrive deve misurarsi con la misoginia conclamata del mondo editoriale che privilegia autori rispetto a autrici, ritenendo che le donne per bene non debbano scrivere romanzi, al massimo leggerli. Per questo motivo molte autrici sono ricorse o ricorrono, per scelta o imposizione, all'espedito di firmarsi con un nome maschile²⁵ o con lettere iniziali di nomi fittizi oppure adottando uno pseudonimo. Un lavoro creativo dà visibilità e la reputazione è focale nell'ambito del circo sociale. Per una donna coesistere con la scrittura, arrogandosi il diritto di produrre il proprio testo, poteva risultare un azzardo.

L'epoca di Anna Banti precede le decadi degli anni della contestazione, dell'attivismo socio-politico di stampo rivendicativo e femminismo militante che si andrà a manifestare in campo letterario negli anni Settanta,²⁶ ciò nonostante la sua portata è in disarmonia col suo tempo e decide di mettere in discussione il canone patriarcale attraverso la propria e originale soluzione creativa scegliendo donne iconiche da difendere e riscattare dalle assurde convenzioni della condizione

²³ Artemisia ebbe cinque figli di cui una figlia femmina, Prudenzia, nata nel 1617, la quale fu l'unica a raggiungere l'età adulta; tre figli morirono in tenera età, il quarto, Cristofano, nato nel 1615, morì prima di compiere cinque anni. Ebbe anche una seconda figlia, di cui non si conosce l'identità del padre. Nel 1620 si separò dal marito e tornò a Roma. Probabilmente la separazione fu dovuta alla sua relazione con il giovane aristocratico Francesco Maria Maringhi (1593-1653) o ai debiti che avevano accumulato nonostante le numerose opere commissionate. Da quel momento in poi Artemisia si trova a lottare per essere sempre una donna indipendente. Vent'anni dopo la nascita dei figli, Filippo IV di Spagna incarica Artemisia di dipingere *La nascita di San Giovanni Battista*.

Banti non ebbe figli quindi non sperimentò la maternità. Per un approfondimento sulla visione materialistica dell'essere madri nell'ottica del sublimato asservimento delle donne nella famiglia e nella società, si rimanda al contributo di F. DI LORENZO, "La carriera di madre": la demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, *Laudomia Bonanni e Anna Banti*, in *intervalla*, Vol. 1, 2016, 74-82.

²⁴ BANTI, *Artemisia...*, 7.

²⁵ A velare la propria identità per scrivere sono state moltissime donne e solo per nominare alcune autrici di fama internazionale, che nel tempo hanno usato *alter ego* letterari, si menzionano: le sorelle Brontë, Louisa May Alcott, Mary Shelley, Amantine Aurore Lucile Dupin, Karen Christentze Dinesen von Blixen-Finecke. Tutte hanno prediletto un nome maschile come scelta quasi obbligata dal loro contesto. Per secoli le donne erano state escluse dal leggere storie altrui, permettere loro di scriverne di prima mano non sarebbe stato possibile senza le loro rivendicazioni e pubblicazioni.

²⁶ La scrittura al femminile, ovvero la 'differenza di genere' in letteratura, viene spesso relegata a categoria letteraria a parte che, a seconda dei contesti ideologici o degli orientamenti editoriali, ha riscontrato molte difficoltà nell'affermarsi e nel farsi riconoscere. Sulla riflessione di genere della costruzione culturale del periodo si indica il contributo di L. RE, *Fascist Theories of 'Woman' and the Construction of Gender*, in *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism and Culture*, a cura di Robin Pickering-Iazzi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, 76-99.

umana come personaggi e protagoniste. Sin dai racconti precedenti al romanzo in oggetto, si incontrano donne elitarie come Amina, Ofelia, Lavinia²⁷ caratterizzate da affetto e insofferenza in analogia con le donne ritratte da Artemisia.

Incline all'indagine e all'archivistica in quanto profonda studiosa di storia, Banti si orienta a recuperare l'anima femminile consapevole del *pathos* nello stare al mondo e racconta di donne che emergono dalla Storia mai narrata in loro nome perché mai stata scritta. Sceglie di concentrarsi su figure d'artista adottando il punto di vista dell'altra a partire da un evento storico.

Artemisia è una rappresentante del femminismo che è diventata un'icona²⁸ dal ventesimo secolo in poi, grazie al recupero della sua vita e della sua opera attraverso Longhi²⁹ e Banti: il primo ha recuperato l'artista e la sua opera come una tra le più importanti nell'orbita caravaggesca, la seconda la dimensione di donna resiliente dal temperamento ardimentoso, granitico, stupefacente e caparbio. Se Banti ha intrapreso l'impresa di scavare nella vita della Gentileschi è perché si è identificata con lei in un ambiente socio-culturale, professionale e artistico soffocante a causa della maschilità dominante. In Banti si forgia una sorta di amore platonico per l'antesignana di un movimento ideologico, spinto dal sentimento di frammentazione dell'identità che la porta a cercare il recupero del sé attraverso il riconoscimento nell'altro.

Il difficile dialogo con il femminismo si deve alla sua profonda convinzione di fondo basata sulla parità della mente e del lavoro tra uomini e donne che la porterà a concentrarsi sul tema della differenza tra i due generi. Senza ombra di dubbio fu l'aspirazione al differenziarsi che nel 1930 la portò a scegliere Anna Banti come *nom de plume* come dichiara in un'intervista «Mi sarebbe piaciuto usare il cognome di mio marito. Ma lui l'aveva già reso grande e non mi sembrava giusto fregiarmene. Il mio vero nome, Lucia Lopresti, non mi piaceva. Non è abbastanza musicale»³⁰ e come più tardi ribadirà nell'ultima dichiarazione giornalistica: «Ero la moglie di Roberto Longhi e non volevo espormi né esporlo con quel nome. Né volevo usare il mio nome da ragazza, Lucia Lopresti, col quale avevo già firmato degli articoli d'arte. Così scelsi Anna Banti: il mio vero nome, quello che non mi è stato dato dalla famiglia, né dal marito».³¹

Banti decide che il suo sia un nome femminile, Anna, e non finge di essere chi non è, ma dichiara palesemente chi altro è. Il nome e il cognome li ha e li usa pubblicamente, il fatto che queste connotazioni non corrispondano al suo registro anagrafico non significa che sia un'identità fittizia, ma invece un *alter ego*, come se fosse un altro sé per attestare che lei esiste e vuole essere chiamata quando agisce e scrive i suoi romanzi.

²⁷ Personaggi di *Il coraggio delle donne* (1940), *Sette lune* (1941), *Le monache cantano* (1942), *Lavinia fuggita* (1951). Si propone e ritrova un'ampia selezione correlata da studi specifici inerenti l'evoluzione culturale, intellettuale e psicologica della narrativa bantiana a partire dai testi in: *Banti. Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini-L. Desideri, Milano, Mondadori, 2013, CLXX-1798; *Anna Banti. Pagine ritrovate e nuove letture*, «Paragone Letteratura», LXX (2019), 141-142-143 (828-830-832).

²⁸ Artemisia in tutte le interpretazioni della sua biografia e produzione artistica è considerata una pioniera femminista per la ferma convinzione del proprio essere pittrice, vittima di violenza, figlia, moglie e madre, mettendo in luce coesistenti sfumature di una donna dalle radicate veemenze che nessuno è stato in grado di smorzare, nenache la Storia. In occasione dell'8 marzo del 2020 è iniziata la distribuzione del film documentario *Artemisia Gentileschi, Pittrice Guerriera*, di Jordan River. Fonte: <https://www.artemisiagentileschi-warriorpainter.com/storyline/> Nell'autunno dello stesso anno è stata celebrata dalla National Gallery di Londra come artista femminista.

²⁹ R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, Milano, Abscondita, 2019.

³⁰ G. LIVI, *Tutto si è guastato*, in *Corriere della Sera*, 15 aprile 1971, p. 12.

³¹ S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984.

Una donna che si è dimostrata una vera intellettuale del secolo scorso conquistando la scena culturale italiana in qualità di narratrice, traduttrice, storica dell'arte di formazione, critica letteraria e cinematografica, co-fondatrice e redattrice della rivista *Paragone Letteratura*, divulgatrice attraverso pionieristici interventi dedicati ad artiste donne sul *Corriere della sera*, poi raccolti nel volume *Quando anche le donne si misero a dipingere* (1982), con il quale dimostra la piena padronanza di un linguaggio terminologico, critico e tecnico della storia dell'arte.

Nella ricostruzione biografica di Artemisia trionfa la psicologia, la fantasia in cui l'epoca Barocca, in quanto ambientazione, riveste una cornice ovvero una sorta di arco da cui scocca come una freccia la Storia nella narrazione. In *Artemisia* si trovano delle profonde lacune storiche che Banti decide volutamente di non menzionare perché non in immediata connessione con le vicende dei personaggi, ad esempio l'omissione dell'eruzione del Vesuvio nel 1631. Queste informazioni aleatorie rendono il tempo cronologico *ancilla litterarum* e allontanano la narrazione dai soliti schemi del romanzo storico liberando l'immaginazione. Per inclinazione personale ed esperienza di vita, è innegabile la propensione di Banti per le arti e la loro espressione, soprattutto figurativa, in maniera da avviare una narrazione per immagini e immaginativa. Narrazione che poi affronta un discorso storico e intimo nel dialogo tra l'autrice (implicita e personaggio) e la protagonista – artista in senso metafisico.³² Tra i dettagli si distingue come la relazione di Artemisia con il padre, Orazio Gentileschi, si ispiri velatamente al rapporto con Longhi; difatti Banti stessa affermava che quello che si scrive bisogna viverlo e argomenta l'attenzione costante alla condizione femminile dichiarando di essersi sempre identificata con le protagoniste perché naturalmente una donna capisce meglio una donna che non un uomo.³³

Da queste osservazioni risulta quindi evidente quanto sia complesso ricondurre il romanzo a un genere determinato perché sfugge alla definizione sulla quale la critica letteraria si interroga chiedendosi se sia un *Künstlerroman* o una narrativa storica mancante di memoria. Banti persegue intenzionalmente questo espediente e realizza una propria storiografia perché, come scriverà successivamente in *Un grido lacerante*, alla fine della narrazione per chiarire al lettore il proprio rapporto con il tempo e con la storia

Molte cose la gente immagina e crede sull'inevitabile declino della vecchiaia: ipotesi spesso sbagliate. Non è vero, per esempio, che la memoria dell'età tarda non registri il presente, i giorni e i fatti recenti, per rivolgersi soltanto al passato. Ora, l'esperienza personale di Agnese (è Lucia?) negava questo luogo comune. Per lei il presente era scontatissimo, un presente previsto, una specie di futuro indovinato, digerito, senza sorprese; mentre il vero passato rimaneva inerte, nella sua cassaforte, da cui poteva toglierlo a volontà, pezzo per pezzo, a capriccio, e senza soverchie compiacenze. In altre parole, lei non credeva al tempo, elemento disturbante, nocivo all'essenza della vita umana, la quale era tutta un divenire. Si sapeva che lei amava la storia e a volte glielo rimproveravano: ma, pensava, la sua storia era in continuo movimento, non quella fissata dalla tradizione e inchiodata dai documenti. Presente e passato sono un istante da catturare e stringere come una lucciola nella mano. Non ci riesce chi vuole.³⁴

Banti e Artemisia si collocano nel panorama letterario e artistico come donne che hanno afferrato le redini del proprio destino e del tempo senza remore. Sono donne con una forza profonda latente e inconscia che si alimentano di una corroborante, densa e inesauribile

³² H. WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, 2008 (trad. it. a cura di E. Tartarolo, *Forme di storia*, Roma, Carocci, 2018).

³³ GARAVINI-DESIDERI, *Banti...*

³⁴ A. BANTI, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981, 160-161.

inquietudine intellettuale. Sono appassionate a ciò che prediligono perché soprattutto in campo artistico e letterario attingono costantemente dagli eventi che fregiano e sfregiano la quotidiana interiorità da cui generano, in un afflato, le loro opere.

Banti lettrici di Serao: un tentativo di inserimento nel canone

Nel 1965 Anna Banti pubblica, presso la casa editrice torinese UTET, un ampio profilo dedicato a Matilde Serao, operando una puntuale e capillare ricostruzione della figura di Serao, inserendo corposi lacerti di documenti, di lettere e di altri materiali, contribuendo in maniera significativa alla riapertura della valutazione critica della figura e dell'opera della scrittrice ed assumendo al contempo posizioni interpretative ben riconoscibili. Si tratta in sostanza di un tentativo di reintroduzione – o forse di prima vera e propria immissione – nel canone letterario di una specifica e originale forma di scrittura femminile a cui, naturalmente, quando necessario, la Banti non risparmia critiche. Il contributo che segue cerca di ricostruire gli aspetti principali di tale operazione 'canonica'.

1. Gli errori del canone

In dialogo con la scrittrice e giornalista Sandra Petrignani, Anna Banti descriveva, nel 1984, il proprio destino letterario con queste parole: «Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se di successo, è comunque emarginata. La diranno grande fra le altre scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori. È un'usanza diffusa».¹ L'affermazione mi sembra descriva con grande precisione lo stato della questione: per quanti scavi, ricostruzioni storiografiche, analisi si facciano la scrittura delle donne rimane 'emarginata', respinta cioè al confine del sistema letterario, nonostante l'azione di diffusione e trasmissione che enciclopedie e antologie dovrebbero contribuire a determinare. La cancellazione prosegue con la 'non comparazione', cioè con la 'non messa a confronto' della produzione femminile con il modello (maschile) dominante: la grandezza, quand'anche riconosciuta, viene ridimensionata con la sua misurazione all'interno di un insieme formato da elementi minoritari e marginalizzati.

Il canone controlla la correttezza di applicazione² ricorrendo a vari meccanismi: la rimozione completa è senza dubbio la forma più diffusa, ma Banti segnala anche un'attività più sottile e raffinata che opera un depotenziamento della letteratura prodotta da donne, vincolandone l'accettazione a un livello inferiore – degradato o degradante – del sistema. Curiosamente l'operazione appare del tutto analoga, sebbene ottenuta con altri strumenti, a quella subita in precedenza da Matilde Serao e da Banti stessa segnalata in apertura della monografia da lei dedicata all'autrice di Patrasco, nel 1965:

Accettando anni fa, di scrivere una monografia su Matilde Serao e sul suo ambiente, io non sospettavo di dover incontrare un personaggio che a meno di quarant'anni dalla morte, era già preda del mito, ma, proprio dal mito, cancellato, vanificato. Non era insomma una leggenda benigna, quella che circondava il suo nome, ma una specie di florilegio di episodi banali – sempre i medesimi e instancabilmente riferiti – al cui centro una donna tozza, brutta e ridanciana gesticolava e motteggiava.

Del tutto ignara, in gioventù, così dell'opera come della figura di questa romanziera, allora ritenuta di frivolo intrattenimento, mi ero poi imbattuta per caso in *Il paese di Cuccagna* e *La virtù di Checchina*, rimanendone io, patita di Proust, singolarmente colpita. Fu questa gradevole

¹ S. PETRIGNANI, *La sfortuna di essere seri*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, 106.

² Cfr. M.C. STORINI, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo Millennio*, Pisa, Pacini, 2016, 11-37.

sorpresa a suggerirmi, prima e durante l'ultima guerra, qualche articoletto dove m'ingegnavo a indicare quanto, in un autore diffamato dalle élites, mi pareva ancora vitale e originale.³

Anche in questo caso, si tratta, come è evidente, di una questione di canone e di una delle modalità con le quali esso neutralizza e depotenzia il valore della scrittura femminile. La figura di Matilde Serao non è, cioè, – a quell'altezza cronologica almeno, oggi il discorso sarebbe forse in parte diverso –, completamente rimossa dalla memoria e dalla trasmissione, ma ciò che viene perpetuato non è certo il suo *corpus* narrativo, quanto piuttosto la mitologia che si è creata attorno alla sua immagine e che la inchioda allo stereotipo di donna frivola e mondana: l'autrice è divenuta «preda del mito», come Banti dice, e il mito stesso ha seppellito e occultato la scrittrice per lasciare visibile soltanto l'immagine esteriore di «una donna tozza, brutta e ridanciana» che «gesticolava e motteggiava». Di fatto ella restava 'fuori' dal canone letterario dominante, respinta oltre i suoi confini. Esclusa dall'onore degli allori, ripiegava in quella che una volta si definiva letteratura di consumo o, direttamente, paraletteratura.

All'origine dell'atto critico di Anna Banti si pone dunque primariamente il desiderio di restituire il giusto merito all'opera della sua autrice, mediante un'azione volta a cogliere la discrepanza fra mito e realtà, fra mondanità e serietà, fra disimpegno e tensione sociale. La 'verità dei fatti' sarà il prodotto di un sistematico recupero di dati oggettivi, unici in grado di annullare e contrastare la deriva denigratoria, di cogliere i caratteri precipui della personalità di Serao e di tracciarne un profilo a tutto tondo, eligendo come punto di forza quelle che le appaiono, sin dai primi incontri, le due creazioni migliori di Serao, *Il paese di Cuccagna* e *La virtù di Checchina*, alle quali si unirà, in seguito, l'apprezzamento per *Il ventre di Napoli*, di cui riporterà, nel corso del saggio, ampi prelievi.⁴

Proprio la persistenza di tale convinzione, e cioè la constatazione che «Tutto sommato, restava del parere che il valore di questa personalità non indifferente delle nostre disgraziate lettere ottocentesche risiedesse proprio nelle opere cui si era dapprima interessata», spinge tuttavia Banti a porsi un'altra, significativa questione:

E, allora, come spiegare che un talento e un impegno così vivacemente testimoniati si fossero accesi e spenti in così breve scorcio di tempo: mentre sopravviveva, laboriosissimo, lo scrittore che li aveva posseduti? Per quali circostanze e motivi – interiori ed esterni – ciò era potuto avvenire? Di chi, infine, la colpa?⁵

Le ragioni dell'accendersi e dello spegnersi repentino del genio di Serao, al quale sopravvive la donna (lo scrittore) che continua a produrre indefessamente, rappresentano in verità il nodo centrale del dilemma bantiano, il *quid* filosofico che innesca il processo ricostruttivo e che genera l'ansia documentaristica, nonché un'impostazione critica etimologicamente consistente in un'azione di scrematura del bello dal brutto, del buono dal cattivo, dei successi dai fallimenti, perché, differentemente da «Verga che, miracolo ancora inspiegabile, scriveva libri totalmente cattivi o interamente superbi, lei impastava e nascondeva nell'argilla le sue ruscite».⁶ Lo sguardo di Banti si fa così estremamente giudicante, consapevole che il metro più adatto per restituire visibilità alla sua autrice e collocarla in modo corretto, e quindi condivisibile, nel canone sia quello di non concedere

³ A. BANTI, *Matilde Serao*, con 13 tavole fuori testo, Torino, Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1965, IX. L'*Avvertenza* è interamente in corsivo nel saggio.

⁴ Cfr. *ivi*, 155-183 (cap. VII).

⁵ Entrambe le citazioni, *ivi*, X.

⁶ *Ivi*, 156.

sconti alle cadute, di non indulgere agli esiti del chiacchiericcio e del pettegolezzo di cronaca rosa che, talvolta, avevano irretito la penna di Serao.

2. Serao e la critica

Ma per cogliere pienamente il senso della riconsiderazione attuata da Anna Banti è necessario comprendere quali fossero le linee critico-interpretative principali che la saggistica dedicata a Matilde Serao aveva sino ad allora seguito.

Nell'*Avvertenza* che apre il volume l'autrice segnala l'importanza rivestita dall'edizione nel 1944 di un'antologia seraiana ad opera di Pietro Pancrazi,⁷ il quale, unico, era stato fino ad allora in grado di produrre «un equilibrato giudizio critico della sua letteratura».⁸

L'antologia citata da Banti era in effetti stata preceduta da un importante profilo di Serao che Pancrazi aveva pubblicato nel volume *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*⁹ e nel quale già emergevano le linee fondamentali della sua interpretazione, volta a valorizzare l'esplicitarsi della capacità narrativa della scrittrice soprattutto nella misura breve, vale a dire nelle novelle e nei racconti e in quei passaggi dei romanzi che costituivano un tutto in sé concluso. Piuttosto che la vena lirica o autobiografica, ne esaltava la capacità di rappresentazione oggettiva del reale, soprattutto laddove ella dava voce ad aspetti, cose, soggetti di cui aveva esperienza diretta, in una misura contenuta e ristretta. In altre parole l'esito migliore dell'opera di Serao risiedeva nel bozzetto di matrice naturalistica, così puro e misurato da ricordare la scrittura di Maupassant, di Verga o di Di Giacomo, e non certo nei romanzi, a rendere efficace la 'macchina' dei quali non bastavano, secondo Pancrazi, l'osservazione e il sentimento e nei quali del realismo e del naturalismo restava soltanto il freddo metodo che portava Serao a *scrivere male*.

Per tali posizioni, Pancrazi sembra assai vicino a Benedetto Croce che, nel 1903, sulle pagine de «La Critica»¹⁰ aveva colto la qualità migliore di Serao nell'osservazione mossa dal sentimento, notazione che non solo Banti conosce e cita, proprio subito dopo aver apprezzato l'analisi di Pancrazi, ma che ella preferisce rovesciare, come più rispondente alla propria interpretazione, nella forma di un sentimento mosso dall'osservazione.¹¹ Come giustamente nota Giancarlo Buzzzi, «il discorso, com'è posto dal Croce [...] sembra alludere a una memoria fedele registratrice di persone, cose, eventi, sentimenti, acritica e aderente alla realtà»,¹² in particolare a quella del popolo e della piccola borghesia napoletana, cui si aggiunge una delineazione sapiente delle figure femminili, della loro passionalità erotica, il tutto senza cedere in alcun modo alla tentazione della caricatura grossolana. Per tali qualità, per la vivacità e il vigore della rappresentazione, Croce è propenso a perdonare la poca cura per la forma e, talvolta, le vere e proprie scorrettezze linguistiche, mentre condanna irreversibilmente proprio le opere che Banti considera le sue cose migliori, dal *Paese di Cuccagna* al *Ventre di Napoli*, assolutamente convinto che all'autrice nuoccia l'imitazione degli scrittori francesi e di Fogazzaro, imitazione che spesso approda a delle vere e proprie derive mistiche o psicologiche.

⁷ M. SERAO, *Opere*, a cura di P. Pancrazi, Milano, Garzanti, 1944-1946.

⁸ BANTI, *Matilde Serao...*, X.

⁹ P. PANCRAZI, *Scrittori italiani dal Carducci al D'Annunzio*, Bari, Laterza, 1937, *ad vocem*.

¹⁰ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. V. Matilde Serao*, «La Critica», V (1903), 1, 321-351; poi in ID., *La letteratura della nuova Italia: saggi critici*, III, Bari, Laterza, 1922, 33-72.

¹¹ BANTI, *Matilde Serao...*, IX-X.

¹² G. BUZZI, *Invito alla lettura di Matilde Serao*, Milano, Mursia, 1981, 150.

Tra le notazioni dei due critici appena ricordati, Banti aggiunge, come per lei particolarmente rilevanti, quelle di Ugo Ojetti, contenute nel volume *Cose viste*, edito una prima volta nel 1927.¹³ Anche in questo caso il citato contributo di Ojetti giungeva successivamente ad un primo interessamento dell'autore, rappresentato da un'intervista a Serao del 1894,¹⁴ uno dei pochissimi critici a infrangere il disinteresse che colpisce la scrittrice nel decennio 1890-1900.

L'apprezzamento di Banti per Ojetti, Croce e Pancrazi risponde innanzi tutto al riconoscimento del rigore dei critici, che mai si discostano dalla 'verità' dei fatti e dalla documentazione che hanno a disposizione. Ma, in effetti, essi condividevano un'impostazione generale che si muove all'interno di due fronti diversi. Da una parte il dispregio per una fattura e una lingua che si avvertono rozze, spesso frutto di una scrittrice che prima pensa in dialetto e poi traduce in italiano quello che ha pensato, e per un verismo esteriore, senza partecipazione, che finisce con il dare vita ad una letteratura deformata dalla pratica giornalistica, viste l'una come antagonista dell'altra. E infatti si finisce con il considerare migliore proprio la produzione del primo decennio, quando l'attività giornalistica vera e propria è per Serao ancora occasionale. Su altro fronte, al contrario, se ne apprezza la capacità verista di resa appassionata e partecipe alla realtà popolare, caratterizzata da uno studio psicologico che, soprattutto nelle invenzioni, appare fine e acuto, e da una straordinaria varietà di rappresentazione, che ne mette in evidenza l'estrema dote di fantasia.¹⁵

Tale dicotomia interpretativa caratterizza già i primi contributi critici,¹⁶ a rappresentare i quali basterebbero da una parte la feroce stroncatura di *Fantasia* attuata da uno Scarfoglio¹⁷ – ancora estraneo all'intimità con Serao –, per il quale l'ossatura dell'opera è solida e logica, ma la fattura rozza ed arruffata e, dunque, non inscrivibile in alcun modo nella categoria delle opere d'arte; e dall'altra parte, il vivo entusiasmo di Nencioni¹⁸ per il libro, secondo lui di grande coerenza, proprio perché la misura del romanzo si ottiene mediante la dilatazione della forma della novella, inaugurando in tal modo la linea di lettura che coglie soprattutto nella misura breve la vena artistica migliore di Serao, e, tuttavia, nel contempo condannando senza appello la forte influenza della letteratura francese – da cui tutto la scrittrice prende, poiché pochissimo è originalmente suo –¹⁹ e la lingua, poverissima, che mescola inopportunitamente termini dialettali, italiani e francesi.

La situazione appena descritta non cambia in fondo molto negli anni '10 e '20 del Novecento, durante i quali si susseguono giudizi prevalentemente stroncatori, da quelli di Giuseppe Antonio Borgese,²⁰ a quelli di Piero Gobetti,²¹ a quelli di Renato Serra, il quale ultimo considera la

¹³ U. OJETTI, *Matilde Serao*, in ID., *Cose viste*, I, Firenze, Sansoni, 1927 (1951), 788-794.

¹⁴ La si può leggere in ID., *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1899², 231-242.

¹⁵ Cfr. soprattutto G. FERRUGGIA, *Matilde Serao*, «Nuova Antologia», 16 ottobre 1900, 621-648.

¹⁶ Cfr., per esempio: F. DE ROBERTO, *Arabeschi*, Catania, Giannotta, 1883, *passim*; L. LODI, «La domenica letteraria», 30 dicembre 1883; G. A. CESAREO, «La domenica letteraria», nn. 14-21-28, dicembre 1884; F. TORRACA, *Saggi e rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, 237-243; G. MAZZONI, *Il romanzo della fanciulla*, «La domenica del Fracassa», 15 novembre 1885; E. PANZACCHI, *Critica spicciola (a mezza macchia)*, Roma, Verdesi, 1886, 230-239.

¹⁷ E. SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885, 126-145.

¹⁸ E. NENCIONI, *A proposito del romanzo «Fantasia» di Matilde Serao*, «Nuova Antologia», 16 agosto 1883, 730 ssg.

¹⁹ Saranno proprio questi aspetti – vale a dire l'imitazione di autori come Flaubert, Zola, Gouncourt, Daudet, Balzac e le carenze dello stile – a costituire per Nencioni l'aspetto negativo anche di *Cuore inferno*, che pure apprezza per il raffinato studio psicologico nonostante alcuni errori che gli appaiono del tutto correggibili, e di *La Conquista di Roma*, di cui mette in luce, pur nell'eccesso di descrizioni, la straordinaria verità di rappresentazione: cfr. ID., *Cuore inferno*, «Fanfulla della Domenica», 16 ottobre 1881 e *La conquista di Roma di Matilde Serao*, «Nuova Antologia», 10 luglio 1885, 46 ssg.

²⁰ G. A. BORGESE, *La vita e il libro*, Torino, Fratelli Bocca, 1910, *passim*.

produzione di Serao letteratura commerciale di second'ordine.²² L'unica eccezione è rappresentata dalle affermazioni di Luigi Russo,²³ che però non nasconde, accanto all'apprezzamento per l'autenticità dei quadri, un certo disprezzo per «una faciloneria giornalistica e melodrammatica».²⁴

Il dibattito si riaprirà nel 1934 con l'antologia *Le più belle pagine di Matilde Serao*, curata da Alberto Consiglio, il quale, interrogandosi sul progressivo venir meno della fortuna e del successo dell'autrice, lo attribuirà essenzialmente a due fattori: da una parte, al più complessivo fallimento degli scrittori veristi che, nei fatti, non sono stati in grado di andare oltre il semplice regionalismo e, dall'altra parte, ad una caratteristica più individuale e soggettiva, consistente nell'essere Serao piuttosto cronista perfetta, e dunque giornalista, che non scrittrice.

La critica successiva non introduce sostanziali mutamenti di rotta interpretativa: novella come struttura narrativa ideale, capacità di rappresentazione degli ambienti e delle figure, sovrabbondanza, assenza di misura,²⁵ staticità, anima borghese, incapacità di adeguarsi alla mutazione del gusto,²⁶ vivacità esclusivamente nella rappresentazione dei costumi del popolo,²⁷ interesse per la verità della vita,²⁸ influenza decisiva del linguaggio giornalistico,²⁹ istinto cronachistico³⁰ sono i rilievi essenziali che si rincorrono negli anni Cinquanta, poco prima che il volume di Banti veda la luce. Non a caso Giancarlo Buzzi può affermare che in quel periodo nulla cambia nel «discorso critico sulla Serao», che, pure tendendo a divenire «più pacato e ad arricchirsi di elementi sociologici», non presenta «sostanziali novità, apporti illuminanti, o tali da mutare la prospettiva e da suggerire una valutazione radicalmente diversa della scrittrice, da spiegarne persuasivamente il significato e la presenza nella cultura italiana fra l'Ottocento e il Novecento».³¹

3. La rilettura bantiana

Anna Banti ha dunque buon gioco ad affermare, proprio in apertura della sua monografia, che su «Matilde Serao, molto è stato scritto, in Italia e anche all'estero, al tempo della sua maggiore fortuna o immediatamente dopo: ma [...] rarissime e troppo sbrigative sono le testimonianze di contemporanei da cui la scrittrice prenda un vero rilievo a tutto tondo»,³² e che, nonostante «le intelligenti iniziative recenti e recentissime, da parte di editori qualificati, per presentare al completo o antologicamente l'opera della Serao, scarsissimi sono oggi i suoi lettori e ancor più rari gli estimatori, sia pure in senso limitato, delle sue qualità».³³

A tale situazione Banti risponde, innanzi tutto, con il reperimento e la messa a frutto di dati oggettivi: «così stando le cose, non mi rimaneva dunque [...] che ricercare e seguire le orme della

²¹ P. GOBETTI ne parla in «Ordine nuovo», 20 marzo 1921.

²² R. SERRA, *Le lettere*, Roma, Bontempelli, 1914, 107.

²³ L. RUSSO, *I narratori (1850-1850)*, Firenze, Fondazione Leonardo, 1923; poi Milano-Messina, Principato, 1951, 154-157.

²⁴ Così BUZZI, *Invito alla lettura...*, 152.

²⁵ A. MOMIGLIANO, *Le novelle della Serao*, «Italia», XXIII (1946), poi in ID., *Ultimi studi*, a cura di W. Binni, Firenze, La nuova Italia, 1954, 345-383.

²⁶ L. GIUSSO, *La grande borghese Matilde Serao*, «Nuova Antologia», 1951

²⁷ S. SPELLANZON, *Matilde Serao (1856-1956)*, Il Ponte», XII, 12 (dicembre 1956), 2092-2100.

²⁸ M. MARCAZZAN, *Dal Romanticismo al decadentismo*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, II, Milano, Marzorati, 1956, *passim*.

²⁹ E. CACCIA, *Appunti sullo stile di Matilde Serao*, «Humanitas», 14 (gennaio 1959).

³⁰ A. SCURANI, *La fortuna di Matilde Serao*, «Lecture», ottobre 1962.

³¹ BUZZI, *Invito alla lettura...*, 156.

³² BANTI, *Matilde Serao...*, X.

³³ Ivi, 42.

scrittrice, anno per anno, attraverso la fatica della giornalista: il che ho fatto con gran spesa e scarso frutto».³⁴

La struttura, cronologicamente ordinata, si riempie poi di informazioni reperite, prevalentemente nelle edizioni epistolografiche, come quelle di Alberto Consiglio, in particolare per il carteggio di Edoardo Scarfoglio;³⁵ di Giovanni Artieri, che dà alle stampe le missive redatte dalla scrittrice da giovane³⁶ e di Marcello Spaziani che pubblica, per la prima volta, ottantaquattro lettere di Serao all'amico Giuseppe Primoli.³⁷ Così prezioso le appare tale materiale, che Banti non manca di lamentare l'impossibilità di accedere alla voluminosa corrispondenza seraiana che giace ancora inesplorata presso i parenti dell'autrice e che andrebbe assolutamente resa fruibile al dibattito critico. Ecco cosa ne scaturisce:

non è una 'biografia' reinventata e neppure opera di ricerca sistematica, secondo le buone regole di ogni studio di recupero storico, corredata da note, bibliografia ragionata, documenti [...]. È su questa corrispondenza che abbiám potuto tentare una ricostruzione del suo carattere: così semplice, nell'apparenza, ma assai contraddittorio e tale da predisporla fatalmente alle cadute artistiche dell'età matura.³⁸

Non una biografia, non una ricerca sistematica: la consapevolezza dei limiti imposti dallo *status quo* della documentazione e la libertà derivante dal muoversi all'interno di uno spazio non rigorosamente definito da ambizioni o finalità scientifiche, consentono ad Anna Banti di concentrarsi sul *carattere*, e dunque di operare come se si trattasse di ricostruire lo statuto di un personaggio letterario, quale appare dalle tracce scritte e dalle narrazioni, proprie e altrui. Perciò può usare con assoluta tranquillità anche quanto di autobiografico le sembra trapelare da racconti, romanzi, cronache e articoli giornalistici che segue via via, nel loro affacciarsi alle stampe durante il corso degli anni e che considera, come lei stessa dice, esempi di «autobiografia mediata».³⁹ Tale procedimento – vale a dire, l'utilizzo delle fonti autobiografiche, ritenute più veritiere e, dunque, prive delle deformazioni che, su piani opposti, la smodata ammirazione o l'astio profondo verso Matilde potevano aver prodotto e che era ravvisabile nelle tante critiche sia alla donna che alla scrittrice, di cui la Serao era stata fatta oggetto – risulta sistematico e prevalente soprattutto nella fase di ricostruzione dell'infanzia, dell'adolescenza e della prima giovinezza di Serao – fasi quasi del tutto scomparse dalla memoria e dalla trasmissione e per le quali, dunque, nessun supporto poteva provenire a Banti dalla documentazione reperibile –, ma che, seppur in percentuale inferiore, compare anche nella delineazione dei periodi susseguenti, congiuntamente alla costante *lamentatio* per l'assenza di ogni tipo di informazione ogni qual volta le si presenti l'occasione.

Utilizzo congiunto di lettere, di testimonianze, di passaggi prelevati dalle opere di narrativa e di giornalismo: ci troviamo di fronte ad una dimensione documentaristica, che iscrive nell'accezione di fonti sia la finzionalità inventiva delle scritture pseudo-autobiografiche, sia i dati provenienti da materiali che definiremmo più propriamente storici. A tale caratteristica rilevabile sul piano operativo ci sembra ben corrispondere la natura del testo prodotto da Banti, testo che si muove fra il *saggio* critico-interpretativo e il *racconto* dell'itinerario umano e artistico di Serao.

³⁴ Ivi, XI

³⁵ A. CONSIGLIO, *Napoli amore e morte. Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao*, Roma, Vito Bianco Editore, 1959.

³⁶ G. ARTIERI, *Napoli nobilissima*, Milano, Longanesi, 1955 e ID., *Funiculi funiculà*, Milano, Longanesi, 1957.

³⁷ M. SPAZIANI, *Con Gegè Primoli nella Roma bizantina*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1962.

³⁸ BANTI, *Matilde Serao...*, XI.

³⁹ Ivi, 89.

Da una parte, dunque, Banti segue anno dopo anno il suo personaggio, evitando di inventare, reinventare o sostituirsi a lei, non fermandosi al puro dato cronachistico, azzardando ipotesi, studiando attentamente il contesto sociale, politico e culturale all'interno del quale operava – seguendo con estremo acume e precisione, per esempio, il clima politico determinato dal succedersi dei governi Depretis, Crispi, Giolitti, o le conseguenze delle cosiddette ‘guerre africane’ –, sfrondando la figura dell'autrice dalle concrezioni critiche più becere e ingenerose.

Tuttavia, pur nella distruzione sistematica del florilegio di episodi banali – sempre i medesimi, continuamente ripetuti – che accompagnavano l'immagine seraiana e nell'ansia del recupero, della sottrazione al silenzio e alla cancellazione della sua autrice, Banti non cade nella – né cede mai alla – tentazione di una mitizzazione del soggetto di indagine. Sempre lucida nelle sue analisi, non risparmia, infatti, critiche a Serao, già a partire dal primo romanzo *Cuore inferno* (1881):

Chi oggi abbia il coraggio – e gliene occorre molto – di prendere in mano e scorrere questo vecchio libro stampato a caratteri minuti dal Casanova di Torino, deve onestamente riconoscere che per una ragazza poco più che ventenne, esso rappresentava qualcosa di più serio che una incontente bravata. Di struttura romantica, inzeppato di lentissime minuziose descrizioni, arroccato nell'assunto di ritrarre, fuor di ogni esperienza, ambienti e personaggi aristocratici, in una ingenua dissipazione di lussi iperbolici e di svenevoli raffinatezze, *Cuore inferno* par fatto apposta per denunciare tutte le torrentizie letture dell'autrice: Mastriani, Capuana, il Verga «milanese», un po' Zola, un po' Flaubert, ma soprattutto Balzac, il Balzac dei romanzi mondani, delle duchesse.⁴⁰

E contemporaneamente precisa, di volta in volta, ciò che le appare apprezzabile nelle diverse opere di Serao, senza mai generalizzare, ma stabilendo, caso per caso, quanto vi sia di duraturo e di valido. Si veda, per esempio, la seguente affermazione a proposito di *Fantasia*:

Il suo romanzo non è senza gravi difetti, ma anche nella caduta testimonia di uno sforzo di rinnovamento e di ricerca molto notevoli. La sua novità, che da taluni recensori fu giudicata negativamente, consiste nell'affiancarsi e rincorrersi per tutto il libro di due tecniche differenti e contrastanti: una tecnica dall'interno e una oggettiva, esterna.⁴¹

Troppo facile, dunque, definire *Fantasia* un banale romanzo ottocentesco, a caratteri fissi e dallo svolgimento prevedibile: vanno al contrario colti in tutto il loro valore l'interesse per la realtà spicciola e una sorta di obiettività ‘tutta sua’, mettendo in atto una lettura attenta e intelligente, capace di dare il giusto merito alle suture, alle discontinuità, agli squilibri o, in altre parole, per concederci una bonaria metafora, attenta a ‘non gettare via il bambino con l'acqua calda’.

In tale caratteristica risiede, a nostro modo di vedere, l'esito migliore dello sguardo critico messo in campo da Anna Banti: non pretendere nulla di più, per la sua autrice, che un trattamento analogo a quello riservato agli *altri* autori del canone, ai quali non si chiede certo la perfezione e l'altezza di risultati in ogni prodotto; si consente loro, al contrario, di essere consegnati alla memorazione anche per un solo capolavoro, per un'unica geniale intuizione, per un singolo atto rivoluzionario.

Ciò le permette di ridefinire la portata reale di due stereotipi che avevano fino ad allora accompagnato le letture critiche dell'opera dell'autrice, anche quelle più accorte e benevole. Il primo riteneva Serao un cattivo modello, perché *scrive male*. A tale accusa, Banti risponde in maniera decisa: «Il miglior pregio della sua prosa alquanto arruffona ed enfatica ma guizzante, a tratti, di umori

⁴⁰ Ivi, 28-29.

⁴¹ Ivi, 41.

elementari, è la vitalità, una gioiosa affermazione in cui si sciolgono ignoranza, presunzione risicata e un sorriso quasi umile».42 E più avanti:

Pare che dopo aver letto, in ritardo, i libri della Serao, Alfredo Panzini annotasse: «Dove ha imparato, questa donna, il segreto della parola impassibile?». L'osservazione è talmente acuta e portante che, ancor oggi, non ci rimane che sottoscriverla: essa basta a scuotere il mito della Serao esuberante e pettegola, nonché quello della ignorante che «non sa scrivere». Purtroppo a questo «non saper scrivere» di rado essa seppe attenersi.43

La sua è dunque una lingua viva e umorale, all'interno della quale Banti non manca di sottolineare la presenza talvolta di una componente velatamente ironica, anche nei passaggi che potrebbero sembrare più cupi e tristi, di «un perenne filo di umorismo [...]. Quando si pensi al carattere dell'ironia ottocentesca, più pesante che spiritosa, più sarcastica che divertente c'è da stupire che una giovane donna di quel tempo sapesse sorridere con tanta bonomia».44 Si tratta tuttavia di un'ironia che è misura della serietà con cui ella guarda al mondo che la circonda e con cui lo rappresenta, che è tutt'uno con la denuncia sociale e la preoccupazione indagatoria, a cui la predispongono la fatica e l'attività giornalistica.

E qui si innesta la risposta al secondo pregiudizio di cui era fatta segno la produzione seraiana e, cioè, l'idea che il disvalore dei suoi racconti e dei suoi romanzi provenisse dall'influenza negativa esercitata su di lei dal giornalismo; o, detto in altra forma, che Matilde Serao sia stata decisamente migliore giornalista che letterata.

Banti rovescia totalmente tale giudizio, sottolineando come l'autrice abbia dovuto piegarsi alla necessità di praticare la professione giornalistica per poter sopravvivere45 e come, quindi, conseguentemente, la scrittura letteraria abbia dovuto sottostare ai tempi, agli spazi, all'esperienza che la gestione – il più delle volte in totale solitudine e abbandono – dell'intera macchina produttiva dei giornali le imponevano. Ma se ci si impegna a ripulire da tali incrostazioni le sue opere, ci si rende immediatamente conto come la vocazione reale, di fondo, fosse il fare letterario e come quest'ultimo sia stato a volte positivamente alimentato dallo sguardo della giornalista: può così affermare che proprio l'antifemminismo ostentato «nelle sue cronachette di costume» le consente di assumere «la difesa della donna lavoratrice come meglio non farebbe un'assistente sociale dei nostri giorni».46

L'operazione di recupero e di restituzione della Serao alla 'verità' letteraria, sottraendola alla deformazione negativa del mito si compie poi con l'Appendice, che occupa le ultime sessanta pagine circa del volume47 e nelle quali, oltre ad alcune scritture della sua autrice (*Ritratto di fanciulla*, *Figliastra*, *La morte dell'albero*, redatte fra il 1882 e il 1883), figura la corrispondenza con Nencioni e due ritratti-recensioni, rispettivamente dell'amica Olga Ossani e della scrittrice statunitense Edith Wharton, che la conobbero e che hanno il compito, la prima, di ricostruire la fase giovanile ed iniziale della carriera di Serao; la seconda, che fu in relazione con lei quando era già famosa sia come giornalista che come narratrice e conversatrice mondana, di restituirne un profilo più maturo.

42 Ivi, 37.

43 Ivi, 93.

44 *Ibidem*.

45 Cfr. ivi, 122-123.

46 Ivi, 98.

47 Ivi, 289-352.

In particolare, i testi che Anna Banti sceglie di pubblicare contribuiscono a smentire altri luoghi comuni particolarmente diffusi nella critica sulla Serao, dimostrando l'esistenza, già negli anni '80 di un interesse dell'autrice per tematiche più tardi rielaborate e ampliate, a sottolineare la coerenza e la continuità dell'impegno seraiano. Si innesta in questo terreno l'auspicio di un interesse finalmente prossimo per la variantistica delle opere seraiane, studio che, ci sembra, ancora oggi non solo manchi in larga parte, ma che sia anche estremamente necessario.

Chiude l'Appendice un giudizio fortemente negativo di Luigi Lodi sul *Libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio, sottile vendetta verso colui che rabbiosamente e ingenerosamente, prima di diventare il consorte, aveva stroncato in quel volume acido e malevolo la produzione iniziale della Serao.

Anche la struttura dell'Appendice è dunque figura dell'impostazione generale del lavoro di Banti su Serao, espressa nel profilo del 1965. Innanzi tutto l'ansia documentaristica: affermare, ma affermare ciò che si può provare, integrando il dire con la riproduzione talvolta integrale, talvolta parziale, ma corrispondente a prelievi corposi, anche dai testi di altri (saggi, corrispondenze, memorie e così via). Non dimentichiamo che l'Anna Banti storica dell'arte inizia come un'abile e capace autrice di scavi in archivi e biblioteche, come ricorda Gianfranco Contini⁴⁸ e come testimoniano una serie di interventi dedicati, prevalentemente, a artisti e incisori, vissuti fra XVI e XVII secolo e pressoché dimenticati⁴⁹ e, dunque, con un'attenzione particolare al valore imprescindibile delle fonti.

Sul piano biografico, poi, si conferma la profonda convinzione – a cui molte annotazioni e narrazioni autobiografiche hanno fornito alimento – che il male peggiore che sia potuto capitare a Matilde sia stato l'incontro e il sodalizio con Scarfoglio. Banti se ne mostra convinta già all'altezza della pubblicazione di *La conquista di Roma*, secondo lei «senza remissione, il più infelice e inetto lavoro cui la giovane Serao si sia dedicata: un vero punto nero nel suo brillantissimo biennio '83-'84».⁵⁰ Tanto lo trova deterioro e impossibile da attribuire alla vena più brillante di Matilde, da accettare il sospetto che il romanzo possa essere stato scritto a quattro mani, sospetto avanzato da Alberto Consiglio,⁵¹ ma ripreso con finalità completamente differenti da quelle che avevano spinto il critico a formulare tale ipotesi: Banti se ne avvale, infatti, non certo per attribuire all'uomo gli esiti migliori della narrazione, quanto per poter imputare le parti peggiori del romanzo all'attitudine fanfarona di Scarfoglio.

Giungiamo così all'altro aspetto caratterizzante la lettura di Banti, cui avevamo fatto più sopra cenno. Il saggio critico che ella produce è anche una narrazione avvincente, una sorta di *racconto*, all'interno del quale l'eroina è certamente l'intrepida, instancabile, un po' scostante Matilde Serao, ma l'antagonista è, sin dalle prime battute della vicenda, Edoardo Scarfoglio, quel 'cattivo' inguaribile e incallito che già prima della relazione con Matilde non le risparmia critiche spietate e, in larga parte, ingiustificate in quella sorta di irriverente e satirico *pamphlet* contro l'*intelligenza* del

⁴⁸ Cfr. l'intervista *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989, 105.

⁴⁹ L. LOPRESTI, *Di alcuni affreschi pregevoli tra il secolo decimosesto e il decimosettimo*, «L'Arte», XXIII (1920), 1-2, 45-58; EAD., *Pietro Testa, incisore e pittore*, «L'Arte», XXIV (1921), 1-2, 10-28 e 2-3, 74-84; *Una raccolta di xilografie cinesi*, «L'Arte» XXIV (1921), 1-2, 29-33; EAD., *Un appunto per la storia di Michelangelo da Caravaggio*, «L'Arte», XXV (1922), 2-3, p. 116; EAD., *Sul tempo più probabile della 'Madonna dei Pellegrini' a S. Agostino*, «L'Arte», IV (1922), 176; EAD., *Tre sculture di un siciliano a Roma*, «L'Arte», XXX (1927), 2, 89-96; EAD., *Matteo Toni*, «Pinacotheca», I (1928), 3, 160-168; e EAD., *Francesco Cozza*, «Pinacotheca», II (1929), 2, 321-334.

⁵⁰ BANTI, *Matilde Serao...*, 89.

⁵¹ A. CONSIGLIO, *Edoardo Scarfoglio ed altri studi romantici*, Lanciano, Carabba, 1932.

tempo che è *Il libro di don Chisciotte*.⁵² Le feroci opinioni che egli non si perita di esporre – con una certa indifferenza per le conseguenze che avrebbero potuto determinare – rischiarono, secondo Banti, di mortificare inutilmente e di scoraggiare Matilde, se non fosse stata sostenuta da un’innata caparbieta e da un’incrollabile tenacia. Sono state tali eroiche doti che le hanno permesso anche in seguito, quando ripetutamente Scarfoglio scaricò sulle sue spalle la gestione amministrativa e pratica dei vari giornali che veniva fondando, di fronteggiare un peso che avrebbe potuto vanificare l’impegno letterario e che comunque non mancò di renderlo più complesso e, talvolta, non del tutto adeguato.

La Serao diviene così quasi un personaggio narrativo, emotivamente complesso, seguito negli spazi mondani e no, all’interno dei quali si muove e sottoposto ad una lente analitica costante nel valutare e giudicare scelte e azioni, saldamente in mano di una voce onnisciente che tutto vede e comprende. Ne è eloquente esempio il giudizio con cui Banti stigmatizza lo scenario che fa da cornice alle nozze Serao-Scarfoglio, l’interno della loro casa romana, in via Nazionale 114:

Tuttavia dispiace figurarsi la semplice, istintiva Matilde fra quell’intrico di *peluche*, di tende e portiere arabesche: lei avvezza a mobili modesti, alla scrivania di acero che un falegname alla buona le aveva costruito. Ma non c’era rimedio, l’avevano guastata i gusti dannunziani, le stoffe prestate dal Michetti per ricoprirne le pareti della rustica casa di villeggiatura abruzzese. A queste esibizioni di falsa raffinatezza corrisponderanno, fra poco, le scelte dei suoi romanzi mondani, le ombrosità in serie dei suoi protagonisti dolciastrici. Per buona sorte la memoria delle sue esperienze giovanili rimarrà ancora valida, per lunghi anni, a fornirle ispirazioni più sane.⁵³

Ma se è vero che «il distacco fra ciò che essa scrive e le esperienze della sua vita privata si accentua, via via che il tempo della giovinezza si allontana da lei»,⁵⁴ è altrettanto vero che negli anni a seguire la scrittura seraiana approda a «una esperienza letteraria nuova», in cui l’inchiesta domina sul racconto ‘chiuso’, in cui l’insieme prevale sul singolo e il personaggio rappresenta l’infinita serie dei tanti che gli somigliano, producendo ciò che Serao stessa definisce un ‘racconto corale’. Al nuovo si adegua anche la lingua:

Le parole accorrono a fiotti, tumultuose, disordinate e, a volte, straordinariamente efficienti: accanto alla frase banale, consunta dall’uso, quella incisiva, determinante, persino audace. Ronzando ronzando come un moscone irritante, il ritmo riesce a suggerire quel che la descrizione non definisce che frettolosamente: gli ambienti polverosi, l’odor di rinchiuso, di corpi giovanili mal lavati, la luce avara, il sapore di squallide merende.⁵⁵

È fin troppo facile osservare come in tali passaggi – e nei molti altri in cui il giudizio di Banti sulle opere successive di Serao si fa positivo, da *Il Romanzo della Fanciulla* a *Il Paese di Cuccagna* a *Suor Giovanna della Croce*, considerata «la sua ultima opera vigorosa e, forse, la più felice» -,⁵⁶ il linguaggio di Banti stessa si faccia quasi romanzesco, in una mescolanza fra oggettività e figuratività che ricorda molto da vicino la saggistica d’arte prodotta dalla scrittrice.⁵⁷ D’altra parte la sua sensibilità

⁵² SCARFOGLIO, *Il libro...*, 126 sgg.

⁵³ Ivi, 106.

⁵⁴ Ivi, 107.

⁵⁵ Ivi, 118-119.

⁵⁶ Ivi, 239.

⁵⁷ Si vedano, per esempio, A. BANTI, *Lorenzo Lotto*, registri, note e cataloghi di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1953 («Biblioteca di Proporzioni»), poi EAD., *Rivelazione di Lorenzo Lotto*, Firenze, Sansoni, 1981, ora EAD.

di storica dell'arte, già segnalata a proposito delle sue preoccupazioni documentaristiche, emerge anche nell'attenzione costante alle qualità visive delle immagini e delle figure che Serao produce, come quando individua nell'amatissimo *Il paese di Cuccagna*, «quelle che potremmo chiamare 'nature morte' di Matilde Serao: pittoriche, non pittoresche, composte austeramente di grezzi utensili e cibi grossolani per il pasto consueto e quasi rituale della povera gente».⁵⁸

Molto, dunque, Anna Banti ha dato e fatto per rendere a Matilde Serao il giusto posto all'interno del canone letterario. E Serao ha regalato qualcosa a Banti? Per rispondere a tale domanda servirebbero un lavoro e uno spazio ben più grandi di quello che possiamo permetterci qui. Ci piace tuttavia concludere il nostro intervento con un'osservazione e una suggestione, l'individuazione di una coincidenza, forse, del tutto casuale. Nella lettera a Paul Bourget – così tanto bistrattata proprio da Banti –⁵⁹ che funge da prefazione a *L'anima semplice Suor Giovanna della Croce*, Serao afferma di aver voluto dare voce nel suo romanzo al «grido lacerante» di dolore che è il «medesimo» per le donne tutte.⁶⁰ Chissà se, quasi vent'anni dopo aver pubblicato il profilo dedicato alla scrittrice di Patrasso, Anna Banti si sia ricordata proprio di quelle parole, scegliendo di farne il titolo per quello che sarà il suo ultimo romanzo.⁶¹

Lorenzo Lotto, Milano, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi-Skira, 2011; ed EAD., *Quando anche le donne si misero a dipingere*, Milano, La Tartaruga, 1982 («Narrativa», 2).

⁵⁸ Ivi, 153.

⁵⁹ Ivi, 242 sgg.

⁶⁰ M. SERAO, *L'anima semplice Suor Giovanna della croce*, con introduzione di M.C. Storini, Roma, Edizioni Croce, 2015, 5.

⁶¹ A. BANTI, *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981.

ANTONIO R. DANIELE
Università degli Studi di Foggia

Forte come un leone di *Gianna Manzini*:
scrivere senza rinunce nel ventre del romanzo italiano del secondo dopoguerra

«Ciò che mi vizia, mi seduce», leggiamo in una pagina di Forte come un leone, il racconto di apertura dell'omonima raccolta di Gianna Manzini. Quei racconti cadevano in un momento decisivo della parabola narrativa di Manzini, quando da un lato i bagliori del successo d'esordio (*Tempo innamorato*, 1932) si erano spenti e dall'altro la scrittrice aveva proposto una inconsueta 'estetica del romanzo' nel metalinguistico *Lettera all'editore del 1945* nonché i racconti di *Animali sacri e profani*, con cui volle marcare l'attitudine al mosaico visionario effettuato mediante sagome animali, con l'intento – è probabile – di superare l'ipoteca di giudizi che gravavano su di lei (*Sapegno, Pancrazi*). Forte come un leone, offuscato dalla risonanza di lavori che sfidavano l'editoria italiana del tempo, presenta tutti gli elementi della nuova narrativa manziniiana, soprattutto nel timbro di scrittura, disinvolto e consapevole. Manzini disegna un affresco di tipi e di ambienti coi quali gareggiare in quanto donna e scrittrice, nei capricci di una 'favola realistica' senza rinunce. Il vizio di Manzini è la testimonianza in forma scritta di doti narrative in grado di scavare nell'antro stretto di solide corporazioni culturali. Forte come un leone ha il merito di anticipare e tratteggiare, nella levità della scrittura breve, questioni che le forme estreme di lavori successivi esposero a severe valutazioni.

Quali sono le ragioni che inducono a pescare, nel corpo dell'opera di Gianna Manzini, uno dei lavori rimasto tra i più appartati, se non proprio trascurato dalla non ancora ricca bibliografia critica¹ che accompagna gli studi sulla scrittrice? in funzione di cosa si ritiene che ci si possa giovare della analisi e dello studio di *Forte come un leone* per trovare ulteriori e stimolanti fattori utili a un inquadramento più solido della pistoiese nel canone delle scrittrici del Novecento italiano?

Lo *status quaestionis* degli studi su Manzini non è, in realtà, peregrino. Possiede una natura duplice: da una parte un esame analitico non ancora robusto e strutturato, dall'altro, tuttavia, uno scavo su carte e documenti di un certo rilievo che consente di programmare futuri e proficui lavori e di pronosticare un incremento dell'approccio esegetico. A questo proposito, dall'Archivio manziniiano e dal successivo inventario curato dal gruppo di studi guidato da Cecilia Bello Minciocchi² e Clelia Martignoni³ otteniamo informazioni utilissime alla genetica delle opere ma meritevoli di un aggiornamento dal 2006, ultimo momento di grande interesse per la scrittrice e frutto anche di un convegno e di una mostra dell'anno precedente. Quanto al volume oggetto del presente intervento, emergono dati degni di essere sottolineati: nell'approvvigionamento bio-bibliografico su Manzini, *Forte come un leone* è valutato quale momento tutt'altro che interlocutorio,⁴ al quale però non corrisponde un'adeguata valutazione critica. Giamila Yehya, cui dobbiamo

¹ Si tengano presenti almeno *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Atti del Convegno di Pistoia-Firenze, 27-28-29 maggio 1983, a cura di M. Forti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985; L. FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, Pesaro, Metauro, 2008; M. VENTURINI, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008; G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Due solariani altrove: Gianna Manzini, Elio Vittorini*, Catania, Cuemc, 1986.

² Si veda *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di C. Bello Minciocchi et alii, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, 2006.

³ C. MARTIGNONI, *Tra le carte di Gianna Manzini. Per Lettera all'editore*, s.l., 1983; *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Mostra bio-bibliografica e catalogo, a cura di C. Martignoni, Firenze, Palazzo Strozzi, 28 maggio-23 giugno 1983, s.l., s.n., stampa, 1983.

⁴ A tal proposito si veda il già citato *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 24 e ssg.

ricostruzioni sulla scrittrice proprio in quel biennio,⁵ annette questo testo al trasferimento romano di Manzini⁶ e, quindi, a un radicale cambiamento di vita rispetto alla fase toscana tra la natia Pistoia e Firenze, dunque, anche a questioni strettamente coniugali e familiari, ossia la fine del matrimonio col giornalista fiorentino Bruno Fallaci e il rapporto con Enrico Falqui.⁷ Inoltre, benché la deflagrante notorietà verrà dalla *Sparviera* del '56, il conseguente gruzzolo di recensioni autorevoli (cominciato, a dire il vero, già con *Animali sacri e profani* tre anni prima)⁸ e la versione in francese,⁹ anche la raccolta del '47 era stata proposta a Gallimard,¹⁰ segno che qualche nota di rilievo l'aveva. *Forte come un leone* ha una vicenda editoriale abbastanza comune per quel tempo: il racconto eponimo viene pubblicato in anteprima col titolo *Forte come un leone. Confidenze* presso le edizioni Documento di Roma nel 1944,¹¹ uno dei molti esempi di primizie narrative che dobbiamo in quel periodo alla casa editrice di Federico Valli¹² il quale vi pubblicò fra gli altri *Agostino* e *L'epidemia* del Moravia nascosto alla rappresaglia nazifascista con pseudonimi, *La nostra anima* di Savinio, i sonetti di Shakespeare tradotti da Ungaretti.¹³ Insomma, Manzini pubblica il racconto per il più audace e prezioso editore cui si poteva ricorrere nei mesi dell'occupazione. Lo pubblica in 300 esemplari, per

⁵ Si veda *Gianna Manzini*, a cura di F. Bernardini Napoletano e G. Yehya, con la collaborazione di S. Ciminari, S. Ghirardello, e F. Paoli, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005.

⁶ G. YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 24: «Il trasferimento romano genera nella scrittrice la necessità di una revisione spietata delle proprie posizioni artistiche, che è talmente pressante nella sua urgenza di giungere a nuove possibilità espressive, da essere presentata in apertura di *Forte come un leone* (1947), una nuova raccolta di scritti di genere vario, dal saggio alla memoria al racconto, che, più della precedente raccolta di racconti, segna esplicitamente il passaggio a una nuova epoca. Certo manierismo, certa leziosità, certa "civetteria" sono stati superati in vista della ricerca di quella che, già da qualche tempo, ma soprattutto in questo testo, diventa l'esigenza primaria dello stile: "il miraggio, la speranza della semplicità". Conquista acquisita negli anni romani, anche attraverso la lettura della Woolf, la cui "lezione" resterà sempre in controluce nella scrittura manziniana, sarà soprattutto nei successivi romanzi che tale scoperta potrà calarsi, diventando poetica in atto».

⁷ *Gianna Manzini*, a cura di F. Bernardini Napoletano e G. Yehya..., 124: «Sfogliando i volumi della Sala Falqui, consultandone il catalogo, ci si può imbattere in effetti facilmente in quelli delle collaborazioni alla "Nazione" negli anni Venti, quando si firmava Gianna Fallaci Manzini e non era ancora avvenuto l'incontro con Falqui, fino all'ultima intervista rilasciata nel settembre del 1974, quando il critico era già scomparso da alcuni mesi». Si veda anche *Italian Women Writers. A Bio-bibliographical Sourcebook*, a cura di R. Russell, Westport, Greenwood Press, 209.

⁸ Nel periodo in cui Pasolini collaborava a «Giovedì» di Giancarlo Vigorelli, scrisse una recensione ad *Animali sacri e profani*. Si veda P.P. PASOLINI, *Un bestiario celeste nella gabbia d'oro della Manzini*, «Giovedì», II, 26, 25 giugno 1953, 7; ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia a cura N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, 480-488: 483, 484 *passim*. «Un libro come *Animali sacri e profani* si presta magnificamente a un discorso di questo genere, a fare da reagente nella miscela di questi due tempi letterari che stiamo vivendo; [...] diciamo intanto subito che non c'è niente in questo bestiario di moralistico in senso spicciolo, polemico o fiabesco. Non si vogliono rivalutare le bestie secondo la convenzione di una loro edenica superiorità nei confronti dell'uomo, dell'istinto nei confronti della ragione [...]. Siamo in altre parole di fronte a dei poemetti in prosa: o a una prosa veramente poetica, non poetizzata».

⁹ Si veda «Il Veltro. Rassegna di vita italiana», vol. II, 1958, 24: «Il romanzo di Gianna Manzini, *La Sparviera*, è stato pubblicato recentemente in traduzione francese dalla parigina Casa Editrice Stock». La versione a cui si allude è la seguente: G. MANZINI, *L'Épervière*, trad. di M. Braitman, Paris, Librairie Stock, 1958. Si veda anche «Giornale della libreria», 71, 1958, 99.

¹⁰ Si veda *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 24.

¹¹ G. MANZINI, *Forte come un leone. Confidenze*, plaquette con sei disegni inediti di Scipione, Roma, Documento Editore, 1944.

¹² Su Valli e la sua rivista si vedano almeno A. CASTRONUOVO, M. CHIABRANDO, M. GATTA, *Federigo (Ghigo) Valli. Un protagonista rimosso dell'editoria italiana del Novecento*, Macerata, Biblohaus, 2015; *Un 'Documento' dimenticato. La rivista e i libri di Federigo Valli*, «Charta», 2004, 69, 46-51.

¹³ A tal proposito si veda G. UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, edizione critica a cura di R. Terreni, Bologna, Archetipolibri, 2009, 30 e n. 59.

34 pagine¹⁴ (non 35, come si legge nell'inventario dell'archivio)¹⁵ e con allegati sei disegni postumi di Scipione, ossia il pittore Gino Bonichi,¹⁶ secondo le predilezioni di Valli stesso che in origine aveva creato quelle edizioni proprio come strumento per gallerie di artisti. Scipione morì giovanissimo, ma faceva parte del gruppo romano della rivista «Fronte» che, a sua volta, aveva pubblicato Falqui, Moravia e Savinio.¹⁷ Dunque, la discendenza artistica era quella. Vi si innesta Manzini che, d'altra parte e auspice probabilmente Falqui, scriveva anche sulla omonima rivista di Valli sin dai suoi primi numeri,¹⁸ insieme con Irene Brin,¹⁹ solo altro nome femminile ammesso nel consesso di nomi di un periodico frequentato da artisti eclettici e complessi, dai De Chirico a De Libero; da Savinio a Tilgher a Falqui. La qual cosa meriterebbe un approfondimento. L'elegante volumetto uscì nella collana «La Margherita» e fu il secondo della serie dopo quello inaugurale, ancora il Moravia del racconto *La cetonia*²⁰ (che poi figurerà col titolo *La rosa in Racconti surrealisti e satirici*),²¹ impreziosito da un'acquaforte di Luigi Bartolini, come d'altra parte anche il volume manziniano, i cui esemplari ancora conservati o reperibili recano una incisione in zinco di Bartolini medesimo. Quindi, insieme con altri testi, in una silloge di undici brani complessivi, viene ripubblicato nella primavera del 1947 da Mondadori conservando il titolo del primo racconto,²² il quale era a tal punto identificativo di tutta l'operazione narrativa manziniana che ancora oggi alcune copie dell'edizione mondadoriana recano in quarta di copertina in lapis la notazione «1a 1944», lasciando intendere che la prima uscita di tutta la raccolta fosse quella valliana, laddove, invece, a vedersi pubblicato in quella occasione fu solo il racconto che apre la serie. A completamento di questa necessaria anamnesi editoriale, diremo che della edizione del 1947 era già apparso il 1 luglio

¹⁴ Si veda *Gli archivi degli editori. Studi e prospettive di ricerca*, a cura di G. Tortorelli, Bologna, Patron, 1998, 175: «Gianna Manzini, Forte come un leone. Confidenze. Con 6 disegni inediti di Scipione. Edizione numerata di 300 esemplari, 1944 (febbraio). Documento editore, Roma, 'La Margherita', n. 2. cm 24,5x17,5, pag 34-(3), ril edit in mz tela con una incisione di Luigi Bartolini appl. al piatto ant, con 6 tavv in b/n a pp. ft. L'Edizione originale di questo secondo volume della Collezione 'La Margherita' a cura di Federigo Valli, si compone di trecento esemplari numerati. Ad ogni volume sono allegati 6 disegni inediti di Scipione riprodotti in fototipia. Il fregio della copertina, ad insegna della Collezione, è un'acquaforte incisa su zinco da Bartolini».

¹⁵ Si veda *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 24 e nota n. 21.

¹⁶ Gino Bonichi, noto come 'Scipione' (1904-1933), fu uno dei maggiori esponenti della 'Scuola romana', il cui primissimo nucleo prese il nome di 'Scuola di via Cavour'. Molto apprezzato tra i suoi contemporanei, morì di tubercolosi a soli 29 anni. Si veda A. WHITE, *Surrealism in Italy? Sexuality and Urban Space in the Work of Scipione (1904-1933)*, «Australian and New Zealand Journal of Art», 14, 2014, 2, 168-182.

¹⁷ «Fronte» fu un bimestrale fondato da Marino Mazzacurati nel giugno del 1931 le cui pubblicazioni cessarono nell'ottobre di quello stesso anno. Vi collaborarono, fra gli altri, Cardarelli, Falqui, Moravia, Savinio e Ungaretti. Si veda S. ZOPPI GARAMPI, *Ungaretti e l'arte: umanità, bellezza, libertà nelle lettere a Leone Piccioni*, da *Pulchritudinum pulchritudo. La via della bellezza per una nuova "humanitas"*, Atti del Seminario di Studio, Napoli, 30 aprile 2014, «Aisthema. Philosophy Theology Aesthetics. An International Journal», a cura di G. Iaia, P. Giustiniani, 89-115: 100: «La lettera a Piccioni del 18 febbraio prosegue con il ricordo di "Fronte", la rivista fondata da Marino Mazzacurati uscita per due soli numeri nel 1931 e fu, nelle parole di Ungaretti, per quegli anni, la più bella rivista italiana avvalendosi di collaboratori quali Carrà, Morandi, Scipione, Martini, Mafai, Moravia, Falqui, Savinio e lo stesso poeta, che vi pubblicò la traduzione dell'*Anabasi* di Saint-John Perse e i canti della *Morte meditata*, stampati tra un disegno di Mafai e *L'Apocalisse* e il *Ponte Sant'Angelo* di Scipione».

¹⁸ Si veda «Documento. Periodico di attualità politica letteraria artistica», I (XIX), 3, marzo 1941; 10-11, ottobre-novembre; II (XX), 4, aprile 1942; 6, giugno; 9, settembre.

¹⁹ Ivi, I (XIX), 6, giugno 1941; 8, agosto; 10-11, ottobre-novembre; 12, dicembre; II (XX), 1, gennaio 1942; 2, febbraio; 4, aprile; 5, maggio; 6, giugno; 9, settembre; 10, ottobre; III (XXI), 1, gennaio; 5, maggio.

²⁰ A. MORAVIA, *La cetonia*, con un'acquaforte di L. Bartolini, Roma, Documento editore, 'La Margherita', 1, 1944.

²¹ ID., *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Milano, Bompiani, 1956, 302-308.

²² G. MANZINI, *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947.

del '45 *Improvviso*, secondo racconto, sulla rivista «Prosa»²³ diretta da Manzini stessa, e il terzo racconto, ossia *La lezione della Woolf*, pubblicato su «Le tre arti» di Raffaele Carrieri il 1° dicembre dello stesso anno²⁴ (qui vanno emendate le notizie contenute nell'Inventario dell'Archivio, secondo le quali il primo, dopo essere apparso sulla rivista, appare una seconda volta solo nel '58, nella seconda edizione di *Cara prigioniera*, e il secondo compare la prima volta nella silloge del '47 per poi essere ripubblicato in *Album di ritratti*, nel '64).²⁵

La prima ragione che suggerisce e quasi impone di prestare attenzione alla raccolta è il suo statuto letterario. Nella notizia biografica di Yehya che correda l'Archivio della scrittrice si legge che si tratta di «una nuova raccolta di scritti di genere vario, dal saggio alla memoria al racconto».²⁶ In particolare, per 'saggio' dovremmo intendere il terzo titolo della raccolta, ossia proprio *La lezione della Woolf* (e d'altra parte viene detto chiaramente più avanti); per 'memoria', probabilmente, soprattutto il testo d'apertura ed eponimo. Racconti *stricto sensu* il resto o buona parte di essi. Di questi si espungono per l'occasione di questa breve analisi solo i primi due. E non per comodità, ma perché sono la fonte viva delle tensioni della scrittrice che verrà.

Quanto a *La lezione della Woolf*, già Cecilia Bello Minciocchi nel 2011 raddrizzò la traiettoria scrivendo di «prosa che si dipana come un racconto»²⁷ ed è un dato di rilievo. Questa raccolta appare in una fase importante della carriera della scrittrice, quando il suo profilo nel *milieu* culturale ed editoriale aveva guadagnato una certa riconoscibilità, a tal punto da potersi permettere quell'apparente *divertissement* metaletterario che fu *Lettera all'editore* di un paio di anni prima.²⁸ Riconoscibilità che non le valeva ancora, tuttavia, l'affermazione e il riscontro di pubblico e di critica. Infatti con la *Lettera* tutto sommato Manzini denunciava di dovere – da scrittrice – trovare soluzioni narrative più efficaci di quelle che di solito si richiedono a uno scrittore. Anche le missive rinvenute e databili in questi anni confermano il dato: Bigongiari, De Libero, Vittorini, solo per citare alcuni dei corrispondenti, le accordano la loro stima. Vittorini, in particolar modo, le dà un certo pungolo: «una critica di carattere emotivo è sempre mancata in Italia e sarebbe ora che ci

²³ Si veda EAD., *Improvviso*, «Prosa», 1 luglio 1945; si vedano *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 22; L. BIGIARETTI, 'Prosa', «Aretusa», II, 14, ottobre 1945, 87-88.

²⁴ Si veda EAD., *La lezione della Woolf*, «Le tre arti», 1° dicembre 1945, 5.

²⁵ Si veda *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario...*, 22, 194.

²⁶ Ivi, 24.

²⁷ Si veda C. BELLO MINCIACCHI, *Gianna Manzini e il genere del ritratto tra narrativa e critica*, «Poetiche», XIII, 1, 2011, 93-115: 108: «Anche in questi due casi – Giuseppe De Robertis e Virginia Woolf – la materia del ritratto affonda le sue radici nella storia personale dell'autrice ed entrambe le prose – *Una scolara mancata* e *La lezione della Woolf* – si dipanano come racconti, ed attraversano il tempo lungo della relazione intellettuale che Gianna Manzini ha avuto con questi due maestri. Con De Robertis una relazione di discepolato autentico e poi anche di amicizia e collaborazione, testimoniata da un nutrito scambio epistolare. Mentre con Virginia Woolf, che non ha conosciuto e alla quale “più che un omaggio” rivolge “un atto di umiltà, un rendimento di grazie”, si sente in debito perché sa di doverle il proprio “accertamento di vocazione”».

²⁸ Sul carattere metaletterario dell'opera e sulla sua capacità di figurare tra i testi rappresentativi di questo modello nel Novecento si veda F. BERNARDINI NAPOLETANO, *Canone e anticanone nella letteratura italiana del Novecento*, da *Il canone europeo*, a cura di S. Bianchini, A. Landolfi, «Critica del testo», X, 1, 2007, 199-214: 207-208: «Dimensione metaletteraria: costituisce uno dei caratteri distintivi della letteratura novecentesca, sia in versi, sia in prosa [...]. Dovrei a questo proposito citare quasi tutti gli autori del Novecento; ricorderò soltanto che tali problematiche sono centrali e costitutive dell'opera letteraria nei crepuscolari, nei futuristi, che esse determinano la struttura di opere poetiche come i *Canti orfici*, *Il porto sepolto* e *Ossi di seppia*, di opere narrative come *Il fu Mattia Pascal* e *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, *La coscienza di Zeno*, *La cognizione del dolore*, o, nel secondo Novecento, *Lettera all'Editore* e altri testi di Gianna Manzini, *Il cavaliere inesistente* e tutta l'opera narrativa di Calvino da *Le Cosmicomiche* in poi».

fosse accanto all'altra».²⁹ Fatta la tara della lunga amicizia che legava i due (fu grazie al marito di Manzini che Vittorini era entrato alla «Nazione» come correttore di bozze nel '30),³⁰ l'esortazione dello scrittore era quella di un nome ancora inteso come traduttore nonostante la pubblicazione in quegli anni di *Conversazione in Sicilia* e di *Uomini e no*; inteso anche come uno scrittore che combatteva il provincialismo italiano di quel tempo con *Americana*, per molti aspetti un lavoro di peso ancora maggiore dei romanzi. Il «carattere emotivo» della critica che lo scrittore di Siracusa auspicava trova le sue ragioni nella Manzini di questo tempo, quella che nella *Lezione della Woolf* ella chiama con un certo slancio – emotivo appunto – «il coraggio di non rinunciare»³¹. Naturalmente faremmo un torto a Manzini se ci venisse in mente di leggere le pagine di quel testo solo per quel che dicono, ossia per quel che proclamano, ossia per il contenuto: non è questo 'emotivo' cui alludeva Vittorini, non una pura comunione di battaglieri spiriti femminili, non il semplice enunciato. E, per questa ragione, non il tono del saggio, per quanto la scrittrice pare illustrare una specie di poetica della narrazione. Manzini narra. Adopera il pretesto della celebre collega come schermo di autentica prova di scrittura. È metalinguaggio che svela talento affabulatorio e vocazione alla sintesi creativa. Insomma: una scrittrice per dimostrare di saper essere tale deve fingere di reclamare il magistero di un modello riconosciuto, meglio se straniero. Ma nel frattempo genera scrittura:

Ella non abborda direttamente sulle incognite, ma, come rimanendo sveglia nel sonno, sembra seguire l'anima, allorché profitta del sonno per liberarsi nei propri sogni, scrutando così, da un savio cantuccio, l'ineffabile.

E che cosa scorge in questa strana veglia? L'infinito? Dio? Mostri? Demoni? Nulla di tutto ciò. Esseri comuni del tutto simili a noi; e cose e strade usuali, e mamme con figli intorno e professori con i loro discepoli, e impiegati e studenti, insomma una quantità di signori Brown e signore Benett. Eppure è tutt'un'altra cosa.³²

Naturalmente è chiaro che Manzini sta alludendo a *Mr. Bennett e Mrs. Brown* di Woolf del 1924,³³ il *pamphlet* col quale la scrittrice inglese rispose alla stroncatura di *Jacob's Room*³⁴ che le arrivò da Arnold Bennett³⁵ il quale le aveva rimproverato la mancata corrispondenza dei personaggi col mondo reale. È altrettanto pacifico che la nostra se ne richiami con lo stesso tenore con cui aveva scritto la sua *Lettera all'editore* quello stesso anno, il '45.³⁶ E va rilevato che non solo nella maggior parte dei casi questo testo è stato ed è giudicato un saggio e non una narrazione, ma anche che non viene preso in considerazione come scrittura della silloge del '47. Anzi, *Forte come un leone* qualche volta viene omissso nella ricostruzione bibliografica: da *Lettera all'editore* si salta a piè pari alla 'stagione degli Anni Cinquanta'. Eppure questo saggio su Woolf sembra possedere i tratti della narrazione vera e propria proprio perché la penna di Manzini si perde e si nasconde nelle righe

²⁹ Lettera di Elio Vittorini a Gianna Manzini del 20 dicembre del 1948. Si veda M. TREVISAN, *Lettere d'autore tra le carte di Gianna Manzini*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», VII, 2007, 477-498: 481.

³⁰ Si veda A. ROCCA, *I miti del nuovo continente: l'Americana di Vittorini*, «Quaderni del '900», 2, 2002, 111-127: 111.

³¹ MANZINI, *Forte come un leone...*, 77.

³² Ivi, 79.

³³ V. WOOLF, *Mr. Bennett and Mrs Brown*, London, The Hogarth Press, 1924.

³⁴ EAD., *Jacob's Room*, London, The Hogarth Press, 1922.

³⁵ A. BENNETT, «Cassel's Weekly», 28 marzo 1923. Si veda anche *Virginia Woolf*, a cura di R. Majumdar, A. McLaurin, London Routledge, 1975.

³⁶ G. MANZINI, *Lettera all'editore*, a cura di C. Martignoni, Firenze, Sansoni, 1945.

dell'ossequio alla scrittrice inglese, il quale è stilisticamente ricamato.³⁷ In altre parole, è proprio il permanere dell'impressione che Manzini voglia fare un saggio su Woolf maestra di scrittura a svelare il carattere narrativo del brano. È il tono metaletterario a camuffarne la storia e la forza di affabulazione: Manzini assume il metodo stesso di colei cui dice di essersi votata, sapendo tuttavia di poter fare altrettanto bene. Che quel reclamato magistero è una brillante dissimulazione:

Da ciò l'incanto di quel suo fare incredibilmente semplice e parlato, e la sua facoltà d'accompagnare con la massima agevolezza, dal tono minore del linguaggio comune a quello alto, lirico del linguaggio allusivo. C'è nella sua ricchezza tutto il valore musicale di una cultura di cui ella tiene gli innumerevoli registri con rara padronanza.³⁸

Se Gianna Manzini si è portata o è stata portata nel tempo sul terreno di una specie di compatimento di sé medesima e della sua arte, come da molte pagine di *Album di ritratti* con le quali a metà degli anni Sessanta tentava anche un primo bilancio delle sue cose, lo si deve in parte al non aver saputo mantener fede al tenore di queste pagine. Inoltre, in un momento decisivo del profilo critico sulla scrittrice, Manfredo Anzini notava che «quando il baluginare di un ricordo si fa in lei concretezza di esperienza spirituale in atto, allora le reazioni di tipo emotivo-fantastico le sfuggono di mano, o per lo meno essa lascia volutamente che le sfuggano [...] I piani compositivi si intersecano senza posa [...]. E non tanto per la mancanza di una trama logica e coerente [...] quanto per la difficoltà di raccapezzare un quadro d'insieme nel flusso capriccioso dei ricordi, malgrado il paziente tentativo di saldare i pezzi d'un mosaico sconvolto».³⁹ Ma *Ritratto in piedi*, il romanzo sul padre di cui parlano queste pesanti note critiche,⁴⁰ fu un successo di pubblico e di vendite, sconfessò pronostico e disamina di Anzini rivelandosi a posteriori la più precisa fotografia di quel timbro narrativo che era sorto nelle prose del '47: era stato proprio il flusso di ricordi, proprio il febbrile spostamento dei piani di narrazione a rendere *La lezione della Woolf* una scrittura autentica che, mentre teneva il lettore nell'inganno del saggio, gli mostrava le possibilità di una scrittura che non rinunciava alle sue possibilità, dando scacco al lettore stesso. Anche a quelli che verranno. Mentre Manzini scrive che Woolf «spezza la narrazione in qualsiasi punto»⁴¹ e lo spiega, ella stessa rompe e sminuzza: «lo rappresenta, lo dà in atto – scrive – e creando passaggi, lanciando ponti nel cielo, scavando vie sotterranee [...] ed affiorando nella calma della contemplazione, cedendo a blandizie di sentimento, o ergendosi pronta a un giudizio». Questa è la stessa maniera dello scrivere che molto dopo produrrà il successo di *Ritratto in piedi*, libro a cui gioverà il racconto della vicenda anarchica di Giuseppe Manzini al tempo delle rivolte dei primi anni Settanta.

Certo, la questione dello scrivere le preme, tanto da metterla ad inizio raccolta col testo eponimo (anche se resta il sospetto che la collocazione e la successione dei testi rispetti un criterio puramente cronologico e sulla base di quelli già editi). Ma *Forte come un leone* non può essere valutato a

³⁷ In quello stesso anno, nel 1947, Gianna Manzini risulta relatrice su Woolf, come testimonia una lettera di Franco Carnazzi a Oreste Macrì. Si veda *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, a cura di D. Collini, Firenze, Firenze University Press, 2018, 576: «[...] Ho saputo da Luciano Anceschi che [Macrì] parteciperà al ciclo di conferenze sulle Letterature contemporanee promosso dalla città di Bergamo [...]. Allega il programma provvisorio [...] Gianna Manzini, *Omaggio a Virginia Woolf*».

³⁸ EAD., *Forte come un leone...*, 86-87.

³⁹ M. ANZINI, *In margine all'ultimo romanzo di Gianna Manzini*, «Aevum», 46, 3/4, maggio-agosto 1972, 348-355: 349.

⁴⁰ G. MANZINI, *Ritratto in piedi*, Milano, Mondadori, 1971.

⁴¹ Ivi, 93.

prescindere dal contesto nel quale era stato pubblicato tre anni prima, né si può credere che tale contesto non abbia nulla a che vedere con la confezione del libro successivo. Manzini pubblica quelle pagine all'interno di un piccolo *milieu* al quale evidentemente apparteneva o si pensava potesse appartenere. È il gruppo di scrittori che va su «Documento» insieme con lei; è anche la cerchia di Falqui.⁴² Scrive di scrittura mentre sulla rivista imperversa il Savinio degli scritti di musica,⁴³ il Savinio che tenterà una mezza rivoluzione della scrittura breve col dittico *La nostra anima* e *Il signor Münster*, in un delirante dislivello narrativo del mito e un innamoramento per il proprio profilo; Manzini teorizza di lezioni di narrazione mentre su «Documento» transita il binomio della rivista «Beltempo», ossia Falqui e De Libero,⁴⁴ la scuola romana dell'incantato lirismo quasi pittorico; Manzini discorre di altri scrittori mentre Moravia solletica il gusto di Federico Valli col suo insolito surrealismo satirico dei primi anni Quaranta. È un momento di snodo importante nel corpaccione della narrativa italiana del tempo. Per cui, le 'confidenze' dello scritto che apre la raccolta del '47 e che si era fatto pubblicare da Valli, messe su carta da una scrittrice era bene che avessero il tono dissacrante della donna che prova il mestiere degli uomini. E di uomini di un certo nome, di un certo peso. *Forte come un leone* è il racconto di un tirocinio della scrittura quasi spassoso tanto appare dichiarato. Per questo è robusto, energico in realtà:

Dostoevskij. Va bene. Ma è come accusare debiti con l'aria del giardino in cui s'aprono le nostre finestre. Credevo che fosse davvero necessario riconsiderare le predilezioni gli amori le infatuazioni le appropriazioni di ieri e dell'altro ieri e, se fosse umanamente possibile, di oggi; avere il coraggio di spiegare, per esempio, quanto mi piacquero certe poesie, lette con troppo compiacimento da un professore giovane. [...] Ciò che mi vizia mi seduce: e da nessuno di quei classici, il cui studio m'avrebbe maggiormente giovato, potevo aspettare nulla che indulgesse a certe mie premure.⁴⁵

Il vizio era la ricerca della scrittura nuova a tutti i costi. La scrittura emotiva di cui diceva Vittorini, e «i pezzi di un mosaico sconvolto» che le sarebbero stati rimproverati anni dopo. E rifuggire le soluzioni abusate, quelle, per esempio, del procedimento per immagini, aduso alla retorica narrativa: «quello sconfinare della realtà e della pura apparenza in meraviglia di significati»,⁴⁶ scrive. E di lì ella inscena una simpatica schermaglia col padre proprio sulla scrittura: il padre usato in questo caso come autorità alla quale non si può derogare, ma si vuole, a tutti i costi: «“forte come un leone” io non lo scriverei mai».⁴⁷ Ossia, non voglio piegarmi alla insipidezza delle facili soluzioni, quelle degli accostamenti per immagini. Ma quando ella perde il padre perde anche l'ostinazione di un tempo e vi cede: «avevi ragione tu», ammette. «Sono finalmente così convinta, che adesso mi provo a dirlo: – forte come un leone – giungerò poi a pronunziarlo senza intenzione».⁴⁸ Pare la fine di un processo di maturazione compiuto nel ventre agitato del romanzo del tempo, il ventre che assimilava con un po' di fatica il nuovo pasto italiano tra le spinte magiche alla Bontempelli e quelle neorealiste. Il ventre agitato di «Documento» in un punto del quale premeva anche Manzini, con

⁴² Si veda *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di C. Patey e E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2017.

⁴³ Sulle correlazioni di quegli anni si veda C.E. GADDA, *Lettere a Emilio Falqui e a Gianna Manzini*, a cura di A. Mastropasqua, «I quaderni dell'Ingegnere», Nuova Serie, 5, 2014, 95-186.

⁴⁴ Si veda L. VALLI, *La fiera della letteratura: l'«Almanacco letterario» (1925-1942)*, Lecce, Capone stampa, 1990, 11 e ssg.

⁴⁵ MANZINI, *Forte come un leone...*, 33-35 *passim*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, 43.

⁴⁸ *Ivi*, 45.

quella coscienza un po' disordinata che si sarebbe ricomposta solo più avanti. Ma intanto ella sapeva cosa voleva dire avere a che fare con gli uomini che scrivevano. Era come avere a che fare con quel padre che «non vedeva la ragazza baldante, stonata dalla propria giovinezza, che gli stava dinanzi, ma la figlia confusa che oggi scrive queste pagine».⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem.*

Menzogna e sortilegio di Elsa Morante: romanzo di un'altra epoca?

Il contributo intende ridiscutere la rilevanza del romanzo Menzogna e sortilegio di Elsa Morante nel contesto della ricezione critica, a partire dall'anno di pubblicazione (1948) fino al recente. Più in particolare, il discorso sviluppa riflessioni che riguardano l'inedita strategia di invenzione del racconto fra memoria, cronaca e 'autobiografia', fra storia privata e Storia collettiva, nella prospettiva di misurarne l'efficacia anche oltre il secolo breve nell'eredità che esso pare proiettare in scritture di autofinzione di autrici contemporanee, non solo italiane.

Nel contesto del Convegno dedicato al Canone delle narratrici nel Novecento letterario ho deciso, per diversi motivi, di dedicare una riflessione a *Menzogna e sortilegio* (Einaudi, 1948). Il primo motivo è che ritengo, e non sono l'unica ad esserne convinta, che *Menzogna e sortilegio* sia tra i romanzi di Elsa Morante quello che più si impone nella tradizione del Novecento per l'innovazione narrativa ed espressiva: è un romanzo che definisce una cifra stilistica, una 'voce' attraverso la quale l'autrice diventa riconoscibile anche nelle sue successive opere narrative. C'è però da dire che, dopo gli anni Novanta, quelli in cui la critica e gli studiosi hanno rivolto attenzione al primo romanzo di Morante con strumenti analitici molto raffinati,¹ *Menzogna e sortilegio* è stato forse un po' messo da parte,² con eccezioni, alcune recenti, come il saggio di Elena Porciani incluso nel libro intitolato *Nel*

¹ Si veda in particolare il volume di L. LUGNANI-E. SCARANO-M. BARDINI-D. DIAMANTI-C. VANNOCCI, *Per Elisa. Studi su Menzogna e sortilegio*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990. Cfr. anche le monografie di F. GIUNTOLI LIVERANI, *Elsa Morante. L'ultimo romanzo possibile*, Napoli, Liguori, 2008 e di I. SPENDORINI, *Menzogna e sortilegio di Elsa Morante. Una scrittura delle origini*, Firenze, Le Lettere, 2010.

² Nell'anno del centenario della nascita della scrittrice, il 2012, e negli anni immediatamente successivi, diverse iniziative – convegni, pubblicazioni, Mostre (ricordo le due organizzate dalla Biblioteca Nazionale di Roma nel 2006 e nel 2012 a cura di G. Zagra e E. Cardinale e relativi cataloghi) – hanno testimoniato un rinnovato interesse nei confronti della scrittrice per cui soprattutto alcune sue opere sono state valorizzate, a fronte del dissenso e del silenzio che negli anni precedenti le avevano accompagnate: alla *Storia* sono stati dedicati studi filologici e sulle fonti (ricordo gli Atti del Seminario annuale della MOD dedicato a *La Storia* che si è tenuto nell'Università per stranieri di Perugia nel 2011 e che sono usciti per mia cura da ETS nel 2012, il libro di M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante* edito da Storia e Letteratura nel 2017; gli Atti del Convegno dedicato alle *Fonti di Elsa Morante*, curato da E. Palandri e H. Serkowska, edito nelle Edizioni di Ca' Foscari nel 2015). Questi studi e altri hanno contribuito a ridiscutere le riserve con le quali il terzo romanzo di Morante era stato accolto al momento della sua pubblicazione, riserve di cui abbiamo testimonianza nell'ampio volume di A. Borghesi che raccoglie e commenta le recensioni uscite fra il 1974 e il 1975 (*L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2019). *Aracoeli*, romanzo che purtroppo è rimasto in ombra per diversi anni, di recente, è stato rimesso nel circolo della riflessione critica, soprattutto in chiave gender, grazie al volume *Morante la luminosa* curato da G. Misserville, L. Fortini, N. Setti (Roma, Iabobelli, 2015) e grazie alla raccolta di studi curata da M. Gragnolati e S. Fortuna, *The Power of Disturbance: Elsa Morante's Aracoeli*, edita nel 2009 dall'Istituto di Studi di Berlino, con interventi interdisciplinari di studiosi stranieri che valorizzano la rilevanza dell'ultimo romanzo di Morante sia nella prospettiva della tradizione letteraria, sia rispetto alla contemporaneità. Un altro ambito che è stato valorizzato negli ultimi anni è la produzione narrativa della scrittrice esordiente, i racconti, grazie agli studi di Elena Porciani (*L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride, 2006). C'è poi da segnalare l'attenzione rivolta agli scritti sul cinema di Morante, emersi grazie a M. Bardini (*Elsa Morante e il cinema*, Pisa, Ets, 2014) e a G. Fofi (E. MORANTE, *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, Torino, Einaudi, 2017). Ho citato alcuni titoli a testimonianza di una rinnovata attenzione rivolta all'autrice, dovuta nell'ultimo decennio anche alle donazioni da parte degli eredi di Elsa Morante di nuovi importanti documenti inediti e dei suoi libri alla Biblioteca Nazionale di Roma, che ha un Fondo morantiano molto ricco, anche di materiale epistolare, solo

laboratorio della finzione del 2019,³ il contributo di Tiziana De Rogatis pubblicato su «Allegoria» nel 2019,⁴ l'intervento di Sabina Ciminari al Convegno internazionale dedicato a Morante nell'Università di Nantes nel 2019.⁵ Quest'ultimo suggerisce diversi spunti di riflessione intorno alla storia delle autrici nel contesto della critica e dell'editoria italiana dell'immediato secondo dopoguerra, accostando il caso della ricezione di *Menzogna e sortilegio* a quello di *Dalla parte di lei* (Mondadori, 1949) di Alba De Céspedes.

Tornando a Morante, a parte eccezioni,⁶ nell'ultimo decennio gli studi relativi ai romanzi si sono soffermati soprattutto sulla *Storia*, e anche su *Aracoeli* – giustamente, perché il primo è stato a suo tempo molto contestato e *Aracoeli* è un bellissimo libro rimasto in ombra a lungo; mentre il più noto dell'autrice è *L'isola di Arturo*, che ha ottenuto ampi consensi, è stato tradotto in diverse lingue ed è antologizzato nei manuali scolastici.

Menzogna e sortilegio appare opera più ardua e meno attuale probabilmente, nonostante, come detto, nella tradizione del Novecento sia quella più rappresentativa dello stile di Morante. Al proposito accenno ad una questione che mi sembra utile sottolineare, e cioè che del romanzo di Elisa è possibile misurare la rilevanza anche oggi e proprio in virtù di quell'invenzione che ai critici suoi contemporanei apparve artificiosa e barocca, l'invenzione di una narrazione fra cronaca, memoria e immaginazione, attraverso la quale l'autrice racconta anche se stessa adottando l'alibi di un personaggio che non è lei ma con il quale 'gioca' ad identificarsi a partire dal nome. L'«autobiografia» si legge nel racconto di *Menzogna e sortilegio* non solo in termini di aneddotica sulla vita dell'autrice (non mancano nel libro spunti in questa direzione che sono stati colti e sviluppati da Graziella Bernabò in *La fiaba estrema. Elsa Morante. Fra vita e scrittura*, Carocci 2012; da Giuliana Zagra in *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Carocci 2019, da René de Ceccatty nella biografia di Morante uscita in traduzione italiana da Neri Pozza nel 2020 e da Rossana Dedola nel recentissimo *Elsa Morante. L'incantatrice*, Lindau, 2022).

Dal mio punto di vista, il rapporto autobiografia-romanzo ha una rilevanza in termini formali, stilistici, nonché etici, cioè come sperimentazione nel racconto, e attraverso il personaggio, di un percorso che narra la scrittura stessa, di una metanarrazione che nasconde e rivela il processo di acquisizione di una identità nella scrittura e nella società, non solo letteraria, del contemporaneo. Per Elsa il romanzo è filtro che consente anche la narrazione di sé e si pone quindi come atto di autocoscienza e di consapevolezza del Mondo. In questo senso, tra l'altro, il primo romanzo di Morante mi pare incontri alcune questioni che riguardano la forma dell'autofinzione (uso il termine in modo attenuato rispetto a 'autofiction', categoria su cui si è discusso e si discute molto negli ultimi anni, anche a proposito della scrittura delle donne).

parzialmente edito nell'*Amata*, pur ampia raccolta di lettere di e a Elsa Morante pubblicata da Einaudi a cura di D. Morante con la collaborazione di G. Zagra nel 2012.

³ E. PORCIANI, *Elisa dalla Menzogna al sortilegio*, in EAD., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza University Press, 2019, 111-199.

⁴ T. DE ROGATIS, *Realismo stregato e genealogia femminile in Menzogna e sortilegio*, «Allegoria» (2019), 80, luglio-dicembre, 97-124.

⁵ S. CIMINARI, *Mensonges, malentendus, sortilèges et vérité de la critique autour de Menzogna e sortilegio*, in *À la Recherche d'Elsa Morante*, dir. D. Peyrache-Leborgne, André Peyronie, Presses Universitaires de Rennes, in corso di pubblicazione.

⁶ Cito, tra i contributi dell'ultimo decennio, il capitolo dedicato a *Menzogna e sortilegio* in E. MARTÍNEZ GARRIDO, *I romanzi di Elsa Morante. Scrittura, poesia ed etica*, Lugano, Agorà & Co., 2016; L. DELL'AIA, *Tradizione ariostesca e memoria mitologica in Menzogna e sortilegio di Elsa Morante*, «Cuadernos de Filología Italiana» (2017), 24, 167-190; I. PUPO, *Il più perdonato. Notizie dai manoscritti di Menzogna e sortilegio*, «Italianistica» (2019), 1, gennaio-aprile, 155-173.

Torna, quindi, utile rileggere quanto Morante stessa scrive nel retro di copertina dell'edizione della raccolta di racconti *Lo scialle andaluso* uscita da Einaudi nel 1963:

Per quanto creda di inventare, ogni narratore, pure nella massima oggettività, non fa che scrivere sempre la sua autobiografia. Anzi, non sono le cronache esterne della sua vita, ma proprio le sue invenzioni che spiegano il tema reale del suo destino. Lo spiegano, magari, a sua insaputa: e con suo stupore, o negazione, o scandalo.

La strategia di autofinzione nel romanzo di Morante implica un rapporto della scrittura con la Storia collettiva: per Morante, e anche in *Menzogna e sortilegio* che è stato considerato un romanzo fuori dalla storia, la scrittura è una presa di coscienza etica, anche civile, che diventerà più esplicita nei romanzi successivi, perché per l'autrice l'artista vero è sempre 'contemporaneo' – come scrive nel saggio *Sul romanzo* del 1959⁷ -. L'artista vero esprime con la sua opera un'interpretazione, una visione del mondo, anche se non aderisce alle mode, ai partiti, agli ismi contemporanei. Significativo è quanto Morante dichiara in un'intervista di Michel David del 1968 (David ha incluso, come è noto, Morante nel suo studio su *La psicanalisi nella cultura italiana* uscito da Bollati Boringhieri nel 1966 come autrice senz'altro influenzata dalle teorie freudiane, al punto che, secondo il suo giudizio, *Menzogna e sortilegio* avrebbe un disturbante andamento «saggistico» per «un uso così fedele, quasi didattico, degli schemi freudiani nell'imbastire l'intreccio psicologico»⁸). Morante, nell'intervista di David, sostiene di aver voluto mettere nel suo primo romanzo «tutto ciò che mi tormentava allora, tutta la mia vita, che era una giovane vita, ma una vita intimamente drammatica».⁹ Ancora, in un frammento manoscritto di Elsa, databile al 1959, si legge:

Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la realtà. Tutto questo, io l'ho detto nel mio romanzo *Menzogna e sortilegio*, anche se della guerra, nel romanzo, non si parla affatto¹⁰.

La relazione fra l'esperienza della guerra, l'esperienza della dittatura, della persecuzione razziale e la strategia di una scrittura allegorica, oltre che parodica,¹¹ in *Menzogna e sortilegio*, mi pare sia un aspetto su cui non ci si è forse soffermati ancora opportunamente, intendendo la scelta dell'alibi del personaggio di Elisa e la scelta dell'invenzione romanzesca come macchina di una messa in scena – messa in Opera – che rappresenta anche la denuncia da parte dell'autrice della costrizione (la cameretta, l'ossessione dei fantasmi piccolo-borghesi) fisica e psichica direttamente sperimentata, a maggior ragione come donna, ebrea di madre, e come donna che scrive negli anni della *Giovinezza*. Di qui la sottile strategia di autofinzione (Elsa-Elisa), di resistenza, maturata attraverso l'esercizio della scrittura breve, con l'uso in alcuni casi di pseudonimi maschili, nella rubrica di «Oggi» *Giardino*

⁷ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Pro e contro la bomba atomica*, in EAD., *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. II, Milano, Mondadori, 1990, 1497-1520.

⁸ M. DAVID, *La psicanalisi nella cultura italiana* (1966), Torino, Bollati Boringhieri, 1990, 528-529.

⁹ ID., *Entretien. Elsa Morante*, «Le Monde», 13 aprile, 1968.

¹⁰ *Cronologia* in MORANTE, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 1988, XLIV.

¹¹ Sul discorso 'umoristico' e 'comico' di *Menzogna e sortilegio* in relazione al saggio di Luigi Pirandello del 1908 e alla strategia ludica del motto di spirito sviluppata nel saggio di Sigmund Freud del 1905 (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*) cfr. S. SGAVICCHIA, *Memorie di un Don Chisciotte bambino. Sondaggi sul manoscritto di «Menzogna e Sortilegio» di Elsa Morante*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Settecento al Novecento*, vol. II, a cura di S. Costa e M. Venturini, Pisa, ETS, 2010, 921-932.

d'infanzia negli anni Trenta. E al proposito non si può non ricordare che l'investitura come scrittrice da parte di Giacomo Debenedetti avvenne con la pubblicazione di *L'uomo dagli occhiali* sul «Meridiano di Roma» il 25 aprile del 1937 – la rivista era stata fondata l'anno precedente –, in cui lo stesso critico fu costretto a pubblicare un articolo dedicato allo stile di Mussolini scrittore (9 maggio 1937),¹² in cui esercitò, evidentemente, virtuosismi talvolta vistosamente antinomici per garantirsi una libertà. Di qui anche il 'gioco segreto' della scrittura di Morante, che svela la menzogna di miti collettivi ingannevoli attraverso il sortilegio dell'invenzione di una tragicommedia familiare (straordinarie le pagine autobiografiche che l'autrice ha scritto nel maggio del 1945¹³ sulla banalità, la volgarità del male della dittatura e di Mussolini, proprio mentre si dedicava alla scrittura di *Menzogna e sortilegio*). In questa prospettiva non mi pare vi sia cesura, come alcuni hanno ritenuto di individuare, fra il primo romanzo di Morante e *La Storia* (1974) – rinvio sull'argomento al bel saggio di Marina Beer *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo*,¹⁴ in cui tra le diverse costellazioni critiche emerge l'attenzione sulla scelta dell'immagine del pittore di origine ebraica Marc Chagall per la copertina della prima edizione di *Menzogna e sortilegio*, che ebbe senz'altro anche una connotazione politica; come una connotazione antifascista ebbe probabilmente l'influenza di Kafka, esplicitamente dichiarata da Morante a proposito dei primi racconti e che si può estendere al primo romanzo (le traduzioni italiane del praghese circolarono negli anni Trenta, come nota Beer, grazie all'editore Frassinelli proprio con un accento politico, che si estendeva in quel periodo anche alla circolazione del pensiero freudiano e dell'opera di Proust, anch'essa contestuale all'invenzione di *Menzogna e sortilegio*).

¹² Cfr. A. BORGHESI, *Il critico Debenedetti e lo scrittore Mussolini. Cronaca di un'interpretazione mancata*, «Paragone» (2001), 33-34; poi in EAD., *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011.

¹³ Cfr. MORANTE, *Pagine autobiografiche postume* pubblicate «Paragone Letteratura» (1988), 456, 17, febbraio, in EAD., *Cronologia* nel vol. I delle *Opere...*, L-LII, da cui traggio uno stralcio: «Mussolini, uomo mediocre, grossolano, fuori dalla cultura, di eloquenza alquanto volgare, ma di facile effetto, era ed è un perfetto esemplare e specchio del popolo italiano contemporaneo. [...] Debole in fondo, ma ammiratore della forza, e deciso ad apparire forte contro la sua natura. Venale, corruttibile. Adulatore. Cattolico senza credere in Dio, Corrotto. Presuntuoso. Vanitoso. Bonario. Sensualità facile, e regolare. Buon padre di famiglia, ma con amanti. Scettico e sentimentale. Violento a parole, rifugge dalla ferocia e dalla violenza, alla quale preferisce il compromesso, la corruzione, il ricatto. Facile a commuoversi in superficie, ma non in profondità, se fa della beneficenza è per questo motivo, oltre che per vanità e per misurare il proprio potere. Si proclama popolano, per adulare la maggioranza, ma è snob, e rispetta il denaro. Disprezza sufficientemente gli uomini, ma la loro ammirazione lo sollecita. Come la cocotte che si vende al vecchio e ne parla male con l'amante più valido, così Mussolini predica contro i borghesi; accarezzando impudicamente le masse. Come la cocotte crede di essere amata dal bel giovane, ma è soltanto sfruttata da lui che la abbandonerà quando non potrà più servirsene, così Mussolini con le masse. Lo abbaglia il prestigio di certe parole: Storia, Chiesa, Famiglia, Popolo, Patria, ecc., ma ignora la sostanza delle cose; pur ignorandole le disprezza o non cura, in fondo, per egoismo e grossolanità. Superficiale. Dà più valore alla mimica dei sentimenti, anche se falsa, che ai sentimenti stessi. Mimo abile, e tale da far effetto su un pubblico volgare. Gli si confà la letteratura *amena* (tipo ungherese), e la musica patetica (tipo Puccini). Della poesia, non gli importa nulla, ma si può commuovere a quella mediocre (Ada Negri) e bramerebbe forte che un poeta lo adulasse. Al tempo delle aristocrazie. Sarebbe stato forse un Mecenate, per vanità; ma in tempi di *masse*, preferisce essere un demagogo. Non capisce nulla di arte, ma, alla guisa di certa gente del popolo, e incolta, ne subisce un poco il mito, e cerca di corrompere gli artisti. Si serve anche di coloro che disprezza. Disprezzando (e talvolta temendo) gli onesti, i sinceri, gli intelligenti poiché costoro non gli servono a nulla, li deride, li mette al bando. Si circonda di disonesti, di bugiardi, di inetti, e quando essi lo portano alla rovina o lo tradiscono (com'è nella loro natura), si proclama tradito, e innocente, e nel dir ciò è in buona fede, almeno in parte; giacché, come ogni abile mimo, non ha un carattere ben definito, e s'immagina di essere il personaggio che vuole rappresentare».

¹⁴ M. BEER, *Costellazioni ebraiche: note su Elsa Morante e l'ebraismo del Novecento*, in «*Nacqui nell'ora amara del meriggio*». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, a cura di E. Cardinale, G. Zagra, «Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma» (2013), 17, 165-202.

L'origine dell'incontro fra finzione narrativa e auto-biografia è un testo fondamentale per la lettura di Morante nel suo complesso, il *Diario 1938* pubblicato da Alba Andreini nel 1989 da Einaudi. È un testo in cui Morante sperimenta il racconto, e il racconto di sé, grazie a letture, in quegli anni, probabilmente non sistematiche di Freud e della psicanalisi. Il *Diario* è un testo prezioso che testimonia anche una sperimentazione narrativa più ampia, collegata senz'altro al primo romanzo, a *Menzogna e sortilegio*, e non solo per la rilevanza del sogno come rivelazione psichica ma anche come strumento di narrazione: il sogno come veicolo di costruzione dell'intreccio memoriale¹⁵ nel cui centro sta la soggettività come realtà – per questo Morante si accosta a Italo Svevo¹⁶ e si colloca nella tradizione del moderno, a fronte di chi ha letto il suo primo romanzo come una regressione anacronistica ai modelli del romanzo naturalistico e comunque ottocentesco o di chi ha insistito sul racconto regressivo come vizio di forma del racconto. Angelo Pupino in *Strutture e stile nella narrativa di Elsa Morante* del 1968,¹⁷ che è la prima monografia dedicata all'autrice, ha analizzato con argomentazioni ancora attuali il rapporto di *Menzogna e sortilegio* con il romanzo moderno, confrontando l'autrice con maestri come Proust, Kafka, Musil e evidenziando l'originalità dell'operazione narrativa di Morante, rivolta a demistificare, anche attraverso la parodia, i valori ottocenteschi, i valori e i miti della borghesia.¹⁸

La sperimentazione narrativa di *Menzogna e sortilegio*, come espressione dell'incontro – ed è forse meglio parlare di un conflitto – fra finzione narrativa e autobiografia sembra proprio proiettare i suoi esiti nell'attualità, nelle scritture di autofinzione, dicevo, della contemporaneità. Un confronto stimolante può essere proposto con la narratrice francese Annie Ernaux, che in un'intervista ha esplicitamente dichiarato di avere letto e studiato Morante, in particolare *La Storia* per scrivere il romanzo *Gli anni* (L'Orma, 2015). L'influenza di Morante si prolunga d'altra parte nella contemporaneità anche se si prendono in considerazione altre narratrici italiane. Una possibilità di misurare la sua eredità, e l'eredità dell'invenzione di *Menzogna e Sortilegio*, è proporre l'accostamento con Fabrizia Ramondino, come ha fatto Beatrice Alfonzetti (2019).¹⁹ In questo caso oltre che dalla psicanalisi – Ramondino è autrice di un diario psicoanalitico, *Il libro dei sogni* – le due sono accomunate dal modello della *Recherche* proustiana (e ricordo lo studio di Stefania Lucamante *L'eredità proustiana in Morante*).²⁰ Si potrebbe continuare con Goliarda Sapienza, fino a Elena Ferrante, argomentando coincidenze e divergenze.

Torno ora indietro, però, perché mi sembra utile in questo contesto sintetizzare altri aspetti discussi dalla critica a proposito di *Menzogna e sortilegio* per contestualizzare l'opera nella storia

¹⁵ Sulla storia della stesura di *Menzogna e sortilegio*, che risale al primo abbozzo del 1943 intitolato *Vita di mia nonna* cfr. G. PALLI BARONI, *Sulle tracce di Menzogna e sortilegio*, in *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2006, 37-47.

¹⁶ Cfr. D. LA MONACA, *Poetica e scrittura diaristica: Italo Svevo ed Elsa Morante*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, 2005.

¹⁷ A.R. PUPINO, *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Ravenna, Longo, 1968, a cui seguono negli anni successivi C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1972 e G. VENTURI, *Elsa Morante*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

¹⁸ Cfr. anche A.R. PUPINO, *Menzogna e sortilegio. Una parodia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» (2001), 2, 487-504. Sulla forma della parodia come fondamento estetico ed etico dell'«irrapresentabile» in Morante ha discusso G. AGAMBEN, *Parodia* (2005), ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, postfazione di A. Cortellessa, Roma-Bari, Laterza, 2010, 120-130.

¹⁹ B. ALFONZETTI, *Fabrizia Ramondino: nascita di una scrittrice fra Morante e Gadda*, «Women Language Literature in Italy» (2019), 1, 125-134.

²⁰ S. LUCAMANTE, *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Fiesole, Cadmo, 1998.

letteraria italiana del secondo Novecento e per evidenziare spunti che consentono, come detto, di misurarne la lunga durata oltre il secolo breve. Il titolo che ho dato all'intervento contiene una citazione da un testo di Natalia Ginzburg che è stato pubblicato in *Festa per Elsa* (a cura di G. Fofi e Adriano Sofri, Sellerio, 2011), in cui l'autrice di *Lessico familiare* racconta l'impressione che ebbe di *Menzogna e sortilegio* nel 1947-'48 (Ginzburg lavorava allora da Einaudi): «mi parve un romanzo di un'altra epoca», scrive, «lessi *Menzogna e sortilegio* in un fiato e lo amai immensamente: però non so dire se ne capii chiaramente, allora, l'importanza e la grandezza [...]. Fu per me un'avventura straordinaria scoprire, fra quei titoli di capitolo che mi erano sembrati ottocenteschi, il tempo e le città che erano nostri, e che avevano, della nostra esistenza quotidiana, l'intensità lacerata e dolorosa». Ginzburg sintetizza in una battuta, «romanzo di un'altra epoca», l'impressione che ebbero, in negativo, la maggioranza dei critici e recensori dell'epoca nei confronti dell'opera di esordio nel romanzo della giovane e sconosciuta Morante (conosciuta, allora, solo per essere la moglie di Alberto Moravia, dal momento che la raccolta *Il gioco segreto* era passata sotto silenzio). *Menzogna e sortilegio* non ebbe un gran seguito presso i lettori subito dopo la pubblicazione ma scatenò un caso fra i critici militanti, sia pure di proporzioni inferiori a quello della *Storia*. Il libro vinse il Premio Viareggio nel 1948, ex equo con *I fratelli Cuccoli* di Aldo Palazzeschi. Nello stesso anno fu istituito per la prima volta un premio dedicato alla poesia che andò a *Selva d'amore* di Sibilla Aleramo. Silvio Benco su «La Voce Libera» di Trieste, il primo di ottobre del 1948, si sofferma proprio sul caso letterario: scrive di Morante come di una scrittrice sconosciuta e della sorpresa per l'assegnazione del Premio suscitata tra i critici – ne scrissero Cancogni, Ravegnani, Falqui, Cecchi, De Robertis, Pancrazi, tra gli altri.²¹ Alcuni malevoli, scrive Benco, vollero intendere il Premio come un risarcimento dato a Moravia, al quale era stato 'sottratto' l'anno precedente, quando erano state

²¹ M. CANCOGNI, ne scrive su «La Sicilia» il 5 ottobre 1948 come di *Un romanzo di cartapesta*. G. RAVEGNANI su «Milano-Sera» 11-12 ottobre 1948 lo definisce un romanzo «strampalato» che «finisce per fare male agli occhi» e che «spaventa [...] per il barocchescio intarsiato con cui la scrittrice lavora la materia narrativa e fantastica». Ravegnani descrive *Menzogna e sortilegio* un «pastiche», un «giuoco». E. FALQUI su «Il Tempo» del 20 ottobre 1948 scrive che di fronte al «romanzone» di Elsa Morante «viene il dubbio che i giudici viareggini abbiano premiato più la pazienza che la vocazione»; lo definisce anche lui «una sorta di enorme, mostruoso "pastiche"» e insiste sul «carattere capriccioso e prezioso dell'opera»: «l'inamidatura e l'infocchettatura dello stile ironizzano settecentescamente la narrazione» così che anche il linguaggio «non serve né tende a rivelare la realtà», per cui «tutto mescolando ed esasperando, memoria e immaginazione, ricerca e invenzione, cronaca reale e romanzo surreale, vero e falso; sforzando l'estro fino all'incubo, l'irrequietezza, fino alla dannazione, la carità fino alla crudeltà» Elsa Morante ha voluto fare di un dramma borghese una «stramba epopea». Non mancarono al tempo della pubblicazione recensioni meno aspre, come quella di E. CECCHI, su «L'Europeo», 20-26 settembre 1948, che molto insiste sulla mole del libro come limite, per cui a suo giudizio si sarebbero potute tagliare almeno cento pagine, e paragona il romanzo a «certe antiche, massicce carrozze da viaggio» in cui però si può talvolta appartare e fantasticare. G. DE ROBERTIS, sul «Il Tempo» di Milano il 9 ottobre del 1948 intitola la sua recensione *I sortilegi di Elisa*, ed è l'unico a ricordare che Elsa Morante ha già pubblicato *Il gioco segreto* e a sottolineare un collegamento con quella prima testimonianza di scrittura di cui – scrive – rimangono tre o quattro racconti, dove sono studiati tipi di donna. *Menzogna e sortilegio*, nonostante i suoi limiti, ha «certe scene solitarie, in ombra [...] belle, e certi finali [...], la morte di Teodoro, la morte di Cesira, di Anna. Prove d'una accorata gentilezza, buona promessa per il domani». P. PANCAZZI, il 13 ottobre 1948 su «Il Corriere della Sera», lamenta anche lui la mole del libro e il vizio di artificio; nonostante ciò, scrive che il romanzo di Elsa Morante «è uno dei più singolari libri, anzi il più singolare, dell'ultima stagione» e che, «cosa rara in una donna, la sua è una vocazione tranquillamente ragionata (anche troppo); e il piacere che essa ne prende è consapevole [...] (fino anche all'artificio) [...]». Se aprite il libro a caso vi accorgete che, ovunque attacca, la Morante attacca bene [...]. Con tutta agevolezza [...] questa scrittrice sposta blocchi narrativi che ad altri scrittori richiederebbero una gru [...]. Anzi direi che a quel punto la Morante, un po' sorridendo, abbia voluto offrire non so se un correttivo, un esempio o una lezione a tanti scrittori d'oggi (e magari allo scrittore della sua stanza accanto)».

premiare le *Lettere dal carcere* di Antonio Gramsci. Per dare un'idea degli atteggiamenti, anche misogini, con i quali Morante dovette scontrarsi, si può citare la recensione, sul filo dell'ironia, di Giansiro Ferrata del 24 agosto 1948 su «L'Unità» di Milano che ha come titolo *Menzogne di Elsa e Canti di Sibilla*. Ferrata osserva in apertura che «la giuria del Premio Viareggio è stata quest'anno galante. Oltre a Palazzeschi, hanno ottenuto i lauri un romanzo di Elsa Morante e una raccolta di poesie di Sibilla Aleramo: due scrittrici [...]. Elsa – che ha sposato Moravia – aveva scritto finora alcuni brevi racconti. Adesso si è impegnata in un romanzo molto ricco, assai difficile, che somiglia ad un albergo nelle vacanze di montagna: pieno di donne, e in più un cugino. Ci sono madri, amiche, cameriere e bambine [...]. Un'aria un po' alla Nievo [...]. C'è abbastanza, credo, per vedere che la Morante non imita indiscretamente Moravia [...]. La sua Elisa e la sua Anna sono personaggi gradevoli, nelle quali l'indole femminile desta care emozioni e docili tormenti».²² Questo è solo qualche esempio delle facili ironie con cui alcuni critici accolsero il primo romanzo di Morante. Ma bisogna notare che una certa misoginia nella lettura di *Menzogna e sortilegio* si incontra ancora molti anni più tardi e addirittura nelle parole del critico che più ha promosso Elsa Morante, Cesare Garboli, quando nell'introduzione all'edizione Einaudi del romanzo del 1994, nell'ambito di una analisi argomentata che sottolinea la rilevanza della scrittura epistolare all'interno della struttura narrativa di *Menzogna e sortilegio* (le finte lettere di Anna al cugino Edoardo e la censura che Elisa opera su di esse), si esprime in questi termini: «fino a che punto la Morante era consapevole che il bisogno di truccarsi, cambiare vestito, mistificare e sofisticare elementi semplici del romanzo lasciandoli lì a cuocere a fuoco lento dentro la pentola riflette la più spontanea delle vocazioni femminili?». In chiusura di introduzione Garboli dichiara, a proposito di Morante e anche di Ginzburg, di ritenere che «queste due grandi donne erano giunte a sospettare e a diffidare della natura femminile e a contemplarla con una certa sazietà e forse insofferenza. La Ginzburg con uno sforzo di compassione, la Morante con derisoria animosità. E mi chiedo – conclude – se *Menzogna e sortilegio* non sia un romanzo misogino». Garboli insiste sulla misoginia di Morante in un articolo pubblicato su «La Repubblica» nel 1995, in cui sostiene l'autrice²³ sia «un modello atipico, troppo fuori del comune, troppo fuori serie per essere chiamata in causa come 'madre' di un nuovo sistema di rapporti della donna col mondo». Morante, secondo Garboli, può essere considerata «sì e no una pessima matrigna [...]. La Morante non si indentifica con le donne, s'identifica coi ragazzi [...]. La Morante non ama le donne, le disprezza; e le disprezza quanto più esse vantino civiltà, educazione, cultura [...]». Ciò che divide Morante dalle cosiddette 'madri', da Virginia Woolf o da Simone de Beauvoir è, secondo Garboli, «la sua disappartenenza al moderno [...], mentre le due madri citate appartengono a una condizione culturale aggiornata e privilegiata», Morante «viene dal niente, viene da prima e da dopo la scuola». Su questo punto in particolare Garboli si sofferma anche nel secondo volume del Meridiano Mondadori delle *Opere* dell'autrice del 1990, quando, scrivendo una storia della ricezione critica dei romanzi, sostiene che per orientarsi occorre innanzitutto considerare che «questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga», che la scrittura di *Menzogna e sortilegio* è «fuori da ogni regola, estranea a qualsiasi tradizione consacrata del Novecento», che tutti i romanzi di Morante «non lasciano intravedere modelli». Pure volendo elogiare l'autrice e il suo genio, Garboli mi pare abbia contribuito a creare pregiudizi, che non giovano oggi alla ricezione della sua opera: Morante nemica delle donne e cattiva maestra o matrigna, disordinatamente autodidatta, inconsapevole dal punto di vista letterario, aliena al

²² G. FERRATA, *Menzogne di Elsa e Canti di Sibilla*, «L'Unità», Milano, 24 agosto 1948.

²³ C. GARBOLI, *Elsa come Rousseau*, «La Repubblica», 20 maggio 1995.

moderno e alla tradizione del Novecento, così come allo statuto della donna nel moderno e regressiva verso modelli arcaici del femminile. A fronte di ciò, gli studi dell'ultimo decennio hanno, invece, rilevato fonti documentate della scrittura morantiana. Inoltre, se è vero che la stessa autrice, come è comprensibile visto il contesto storico in cui iniziò a scrivere e anche quello in cui pubblicò i romanzi più noti, ha voluto essere sempre definita 'romanziera' e 'poeta' tenendosi a distanza da ogni femminismo, è anche vero che le dichiarazioni autoriali non esprimono sempre la complessità del discorso e del percorso artistico di uno scrittore, il quale contiene sempre un implicito, anche un inconsapevole, che si riflettono nella ricezione e con esiti talvolta inaspettati. Lo stereotipo di Morante nemica delle donne e matrigna non trova conferma tra l'altro nell'epistolario pubblicato da Einaudi, il quale contiene diversi interessanti scambi fra l'autrice e altre donne, artiste e scrittrici, che la apprezzano e la considerano una maestra, e l'apprezzamento appare reciproco. Un esempio è lo scambio con Natalia Ginzburg, che seguì la gestazione editoriale di *Menzogna e sortilegio*, come detto, e che in una lettera del 30 gennaio 1947, mentre scrive di aver letto i titoli dei capitoli, continua affermando di aver cominciato lei stessa un nuovo romanzo e che le piacerebbe «fare un romanzo sul serio»: «quando ho letto i titoli dei tuoi capitoli – scrive – ho sentito [...] la voglia di provare anch'io a costruire una casa con scale e piani e il fumo che esce fuori dal camino». Il 3 marzo 1948, in un'altra lettera, Ginzburg usa una bella immagine materna rivolgendosi a Elsa: «ho letto il tuo romanzo e lo trovo bellissimo, indicibilmente bello, straordinariamente ricco di significato per me. Ne sono ancora tutta presa [...]. Il romanzo l'ho composto e legato – mi sembrava di lasciare un bambino – e chiuso dentro un armadio». Altro esempio è fornito dalla testimonianza di Anna Maria Ortese che si legge nel numero della rivista «Il Giannone» dedicato ad Elsa Morante nel 2012:²⁴ una lettera inedita a Pietro Citati del 14 gennaio 1986 in cui Ortese scrive di essere rimasta «soggiogata» dalla lettura di *Menzogna e sortilegio*: «sembra il libro – la storia – del povero e feroce mondo femminile, il mondo antico, che vive tutt'ora, dell'Italia che ha mille anni di tenebra. Se ne esce come da una grotta infinita. Capisco che possa destare riluttanze». A sua volta, Morante apprezzò molto *L'iguana*, definendo il romanzo un capolavoro. Interessante è poi il ruolo di 'maestra', o meglio di interlocutrice privilegiata esercitato da Morante, non solo rispetto alle autrici, ma anche agli autori. Di rilievo lo scambio epistolare con Italo Calvino, che si legge nell'*Amata*, a proposito di un romanzo dell'autore del *Sentiero dei nidi di ragno* non pubblicato e intitolato *Il bianco veliero*. Calvino, in una lettera del 2 marzo 1959, confessa i suoi dubbi sul libro a Elsa, le invia il romanzo per avere un parere, e scrive:

tu appunto hai questo dono di ricondurre ad unità gli elementi più disparati, di far tornare sempre i conti, hai un fortissimo potere di sintesi, qualità rara in una donna (rara? Mah! Forse la sintesi è femminile per eccellenza) [...]. Invece per me scrivere ha voluto dire partire in una direzione, giocare tutto su una carta, però con la coscienza che ce ne sono delle altre, con la coscienza del rischio e del non riuscire a esaurirmi. Perciò il mio scrivere è sempre problematico.

Elsa in risposta, il 23 luglio 1959, si rivolge a Calvino consigliando di non pubblicare il romanzo e fornendo come motivazione il fatto che la natura «fiabesca» del racconto a lei appare contaminata da un intento sociale-morale che vi risulta come imposto. Sottolinea nella lettera di non parlare così in quanto ostile alle opere di intento sociale-morale: «penso che questo fine debba essere

²⁴ *Un altro mondo. Omaggio a Elsa Morante (1912-2012)*, a cura di A. Motta, «Il Giannone» (2012), 19-20, gennaio-dicembre, 19-26.

naturalmente nell'opera, come il sangue nel corpo, e non come un vestito che le si mette addosso per far figura».

Italo Calvino scrisse una recensione su *Menzogna e sortilegio* che contiene spunti per contrastare obiezioni mosse dai critici nell'anno della pubblicazione, in particolare in merito alla mole del libro, alla sua artificiosità, al suo intellettualismo (oltre tutto opera di una donna) e alla questione del contrasto fra il codice 'fiabesco' e quello realistico. La recensione esce 18 agosto 1948, il giorno del compleanno di Elsa, su «L'Unità» di Genova. Calvino accoglie con favore il romanzo di Morante «in tempi in cui le sorti della narrativa italiana sembrano legate a quelle del 'racconto lungo' altrimenti detto 'romanzo breve'». *Menzogna e sortilegio*, scrive, «che sembra prender le mosse da un gioco fiabesco raffinatissimo e artificioso, è un romanzo sul serio, pieno di esseri umani vivi, e, pur senza scoprire intenzioni di polemica sociale, è penetrato fino all'osso, interamente, disperatamente dalla dolorosa condizione di una umanità divisa in classi». Nello stesso giorno, il 18 agosto del 1948, esce sull'«Unità» di Roma un'intervista a Giacomo Debenedetti, che aveva promosso Morante al Viareggio (molto penetrante il ricordo che il critico pubblicò nel 1957 su «Nuovi argomenti» dichiarando di avere conosciuto Elsa giovanissima e di aver compreso subito che per lei «scrivere era una faccenda seria della vita»). Nell'intervista dell'agosto 1948 il Premio ad Elsa Morante viene definito da Debenedetti una rivelazione:

come il miracolo del filugello che si mura dentro il proprio lucente capolavoro. L'immensa mole di questo libro sopporta tuttavia che esso appaia come una ricca opera di gioielleria, tutta sfavillante per quella magia, o [...], 'sortilegio' che hanno le pietre preziose. È veramente l'opera di una sepolta viva dentro la propria idea fissa, alla quale non rimane altra via d'uscita se non quella di esprimersi, di dannare nella vita quei determinati personaggi che la infestano, che sono al tempo stesso realtà e allucinazione.

Il critico sostiene, inoltre, che «la chiave del libro» vada cercata nel fatto che l'autrice appare «continuamente sospesa tra due sentimenti, tra due categorie di esseri con i quali vorrebbe ugualmente identificarsi: da una parte quei personaggi che non resistono alla vita (Proust li chiamerebbe *être de fuite*), dall'altra quelli che in qualche modo riescono ad adattarsi alla condizione terrestre e alla durezza di esistenza piena di grigiore». Questa 'formula' critica è usata da Debenedetti in altri contesti per raccontare il personaggio-uomo del romanzo del Novecento, e dunque il suo giudizio contribuisce a contestualizzare l'opera di Morante all'interno della tradizione narrativa contemporanea, contro le obiezioni di chi la considerò anacronistica.

L'accusa di artificio e di barocco mossa a Morante da molti critici suoi contemporanei, più d'uno dei quali nomina il 'pastiche' (cfr. nota 18) con connotazione negativa per definire *Menzogna e sortilegio*, è stata ridiscussa e corretta, con acume, molto più tardi, nel saggio di Pier Vincenzo Mengaldo intitolato *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante* (1994).²⁵ Mengaldo ha anche pubblicato nel 2003 una *Lezione su «Menzogna e sortilegio»* nel quinto volume del *Romanzo* di Franco Moretti edito da Einaudi. Già nel saggio del 1994, Mengaldo valorizza (come già Lucio Lugnani aveva fatto nel suo ampio saggio dedicato all'influenza dell'Opera da Verdi a Mozart in *Menzogna e Sortilegio*),²⁶ l'impostazione teatrale della narrazione, l'influenza del melodramma nella scrittura e nella lingua del primo romanzo di Morante. Secondo Mengaldo, inoltre, «la ricchezza

²⁵ P.V. MENGALDO, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, «Studi Novecenteschi» (1994), 47-48, 11-36.

²⁶ L. LUGNANI, *L'ipotesto melodrammatico come luogo della «tracotanza» e della «teatralità»*, in *Per Elisa: studi su Menzogna e sortilegio...*, 343-407.

linguistica e stilistica di Morante è eguagliata nel secondo novecento solo dal diversissimo Gadda». *Menzogna e sortilegio* è, secondo Mengaldo, il capolavoro di Elsa, è «uno dei maggiori romanzi del secolo (non solo in Italia)» e la motivazione principale della ricca ed alta letterarietà della pagina di *Menzogna e sortilegio* andrà vista in un «atteggiamento epico (nell'accezione lukacsiana del termine) che solleva il alto l'ambiguo labirinto della favola psicologica» e «fa scorrere il mito entro il racconto».

Mengaldo cita György Lukács, ed è al critico e teorico marxista che si deve un altissimo giudizio sul romanzo di Morante, formulato alcuni anni dopo la pubblicazione. Lukács parlò di Elsa Morante in una intervista di Jas Gawronski dell'agosto del 1961 come di «uno dei massimi talenti che io conosca», e in un'altra intervista di Andrea Barbato del 20 agosto 1962 definì *Menzogna e sortilegio* «il più grande romanzo italiano moderno».²⁷ Lukács ha poi argomentato il giudizio, in maniera più articolata, nel saggio *Il significato attuale del realismo critico*:²⁸ Il lettore di *Menzogna e sortilegio*, scrive, «come nella grande epica antica – è in grado di dominare tutti gli elementi del romanzo, di percepire una totalità interiore ed esteriore [...]. La contraddittorietà della totalità si dispiega soltanto dall'interna dialettica degli uomini concreti e dei loro destini concretamente individuali. Questo romanzo cresce così sino a diventare monumentale parabola sulla realtà etica dell'uomo d'oggi». Marco Bardini, che si è soffermato sull'interpretazione di Lukács, ne ha però ridimensionato in certo modo la rilevanza sottolineando che l'influenza del giudizio del teorico marxista su Elsa e la sua «simpatia» per il pensiero razionalistico-marxista lukacsiano sarebbe circoscritta a «l'obiettivo di dotare di un correttivo positivisticò (e pedagogico) la componente pessimistica e irrazionale (romantico-dostoevskiana, in prima istanza, e psicologico-freudiana) che si annida nell'ispirazione che ha prodotto *Menzogna e sortilegio*».²⁹ Se l'accezione lukacsiana di realismo non rispecchia forse a pieno tutte le sfumature di significato e di significato dell'invenzione di *Menzogna e sortilegio*, che non possono essere incanalate all'interno dell'ortodossia estetica marxista, l'accento posto da Lukács sull'atteggiamento epico della scrittura di *Menzogna e sortilegio* e anche sulla ricerca di una totalità (quella del romanzo della tradizione) nella molteplicità delle voci (la frammentazione del punto di vista del romanzo moderno) risultano senz'altro importanti nella prospettiva di una lettura più attenta all'invenzione narrativa del romanzo nel contesto letterario del Novecento.

Cesare Cases, che scrive del primo romanzo di Morante in occasione della pubblicazione della *Storia* in un saggio intitolato *Un confronto con Menzogna e sortilegio* su «Quaderni piacentini» del dicembre 1974,³⁰ ricorda di essere stato contagiato dall'entusiasmo del Maestro Lukács nel leggere *Menzogna e sortilegio*. Cases ha definito il romanzo uno dei capolavori del Novecento ponendo attenzione all'impegno etico della scrittura di Morante, per cui *La Storia*, a suo giudizio, va letto in continuità con *Menzogna e sortilegio*. Cita al proposito, ampiamente, il saggio *Sul romanzo* del 1959, evidenziando come per Morante il confronto diretto si stabilisca «tra lo scrittore e la verità (e non con la realtà, che è mezzo e non fine)» e come per la scrittrice sia «l'esercizio della verità che porta all'invenzione del linguaggio, e non viceversa». Cases sottolinea, quindi, come Morante respinga, già negli anni di *Menzogna e sortilegio*, la crisi del romanzo e come essa ritenga che caratteristica indispensabile di esso nella modernità sia la sostituzione «dell'autore-demiurgo con la prima persona».

²⁷ Cfr. L. LATTARULO, *Il giudizio di Lukács su Elsa Morante*, in *Le stanze di Elsa...*, 67-71.

²⁸ M. BARDINI, *Morante Elsa. Italiana. Di professione poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, 147-148.

²⁹ Ivi, p. 146.

³⁰ C. CASES, *Un confronto con Menzogna e sortilegio*, «Quaderni piacentini» (1974), dicembre, in BORGHESI, *L'anno della «Storia»...*, 762-777.

In questa prospettiva anche il discorso di Giovanna Rosa, che a Morante ha dedicato una ampia monografia uscita per il Saggiatore nel 1986, *Cattedrali di carta*. Riassumendo e arricchendo il discorso sviluppato nella monografia, Rosa è tornata a discutere di *Menzogna e sortilegio* nel volume di «Linea d'ombra» dedicato a Elsa Morante nel 1993,³¹ in cui sottolinea con decisione l'impegno, «tutto novecentesco di riflessione sull'attività di scrittura, sempre focalizzata sul rapporto equivoco fra la persona dell'autore reale e la figura testuale che rievoca esperienze passate». Le letture di Freud, e in particolare, secondo Rosa, il modello del 'romanzo familiare dei nevrotici', consentono all'autrice di «bruciare ogni residuo di autobiografismo convenzionale, nell'atto stesso in cui la scrittura creativa attinge slancio e spessore proprio dall'avventura personale dell'io». Nello stesso volume dedicato a Elsa Morante nel 1993 sono pubblicati due altri interventi su *Menzogna e sortilegio* che paiono fondamentali per contestualizzare il romanzo nella tradizione del Novecento e per rileggerlo alla luce dell'attualità, si tratta dei saggi di Alfonso Berardinelli e di Giulio Ferroni.

Berardinelli intitola il suo *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*. L'analisi, che muove sulle orme di Giacomo Debenedetti, si interroga innanzitutto su che cosa sia il romanzo per Elsa Morante. Morante ha coltivato una «religione del romanzo, come nessun altro scrittore del Novecento, tranne Svevo». Berardinelli ricorda poi il *Diario 1938*, in cui Morante rivela come i sogni siano «vere e proprie creazioni artistiche». In un appunto del 23 gennaio 1938, citato da Berardinelli, Morante scrive «che il segreto dell'arte sia qui? Ricordare come l'opera si è vista in uno stato di sogno, ridirla come si è vista, cercare soprattutto di *ricordare*. Che forse tutto l'inventare è ricordare». Il passaggio dalla scrittura dei racconti e dalle puntate dei feuilleton, secondo Berardinelli, si configura quindi in *Menzogna e sortilegio* come un «modo di rivivere, scrivendo, costruendo un completo e complesso edificio, la propria vera storia e il proprio mito. Celebrare quel mito e interpretarlo. Celebrarlo e demolirlo». Elsa Morante ha visto nel romanzo, scrive Berardinelli, «la forma letteraria moderna per eccellenza. Moderna anche per la sua potenzialità magnetica di ripercorrere a ritroso la propria storia borghese, per risalire alle origini pre-borghesi, all'epica antica e a quella cavalleresca, nonché ai grandi cicli fiabeschi occidentali e orientali», per cui *Menzogna e sortilegio* è stato «la resurrezione ironica e sublime del romanzo dopo la sua fine: o un momento prima che questa fine giungesse». Ferroni prolunga la riflessione di Berardinelli: il suo saggio si intitola *Alla ricerca dell'ultimo libro* e descrive *Menzogna e sortilegio* come «uno di quei libri [...] che aspirano ad imporsi, con violenza assoluta e determinata, alla storia, alla realtà, alla letteratura [...], libri che suggeriscono una configurazione inaudita della letteratura, che offrono per proprio conto una nuova possibile interpretazione del presente». La narrazione di *Menzogna e sortilegio*, secondo Ferroni, è consapevole di «venire dopo» e alla fine di una tradizione, per cui «molteplici e insistenti sono, in tutto il romanzo, i diretti richiami a figure, immagini, modelli della tradizione poetica, narrativa, teatrale», e per questo Elsa Morante partecipa alla «condizione postuma» della letteratura del moderno e del post moderno ricordando che la vera letteratura è quella che «ha l'audacia di volere qualcosa di 'ultimo' [...], di costruire opere che sappiano essere eccessive, abnormi, indefinibili, capaci magari di mettere il proprio mondo contro tutto il mondo».

³¹ *Per Elsa Morante*, a cura di G. Fofi, Milano, Linea d'ombra, 1993.

La casa dei ragazzi e la tenda orientale. Sull'Isola di Arturo di Elsa Morante

Questo contributo indaga la duplice configurazione della casa al centro dell'Isola di Arturo di Elsa Morante: paterna (il palazzo) e materna (la tenda orientale). Essa sembrerebbe fondata su un ribaltamento dello stereotipo della casa-donna e dell'uomo-viaggiante: il nomadismo spetterebbe alla donna, la stabilità all'uomo. La casa starebbe al centro di una cartografia del paradiso che ha l'estensione dell'isola, due centri inizialmente attrattivi (la casa e il cimitero) e solo abitanti maschili. Ma l'irruzione della sessualità (della donna) nel paradiso implica l'espulsione dal paradiso-cenobio, e con questa la fine dell'infanzia. Così vengono ridefiniti i ruoli maschile/femminile e il protagonista ha finalmente accesso al mondo materno. Ovvero il suo percorso di formazione prevede che attinga alla «prima realtà», alle «sorgenti non inquinate della vita», perché infine possa accedere all'adulthood, narrata, come nella fiaba o nel romanzo arturiano, come allontanamento dalla casa.

È il premio Strega, nell'edizione del 1957 per la prima volta concesso a una donna, l'istituzione la cui autorità legislativa sancisce l'inizio della canonizzazione di Elsa Morante. Ci si può interrogare sulle ragioni della fortuna (da subito, anche di pubblico) dell'*Isola di Arturo* incoronato in quell'anno e degli altri tre romanzi di Morante. Per la critica essa procede dai tipi narrativi «a statuto forte» (*Familienroman*, *Bildungsroman*, romanzo storico)¹ e dalla conseguente preminenza dei personaggi (ma non dalla loro prestazione identificativa, sempre impedita al lettore). Stretto così il rapporto tra storia personaggio e lettore, sembrerebbe che il potere di seduzione del secondo romanzo dell'autrice e in minore misura anche del quarto (*l'Isola e Araceli*, abbinati a distanza dal topos della cacciata dal paradiso) derivi altresì da temi antropologici fondanti (meno decisivi in *Menzogna e sortilegio* e nella *Storia*). Li considereremo certamente innervati nel racconto attraverso il richiamo al pensiero junghiano,² non fosse nell'*Isola* per l'evidenza dell'archetipo del *fanciullo divino* solo sulla terra e in dimestichezza con il mondo celeste. Se, oltre il tema dell'orfano, nel caso di *Araceli* il lettore rileva soprattutto quello della *nékyia*, nell'*Isola di Arturo* soprattutto registra quello della casa (ma la *nékyia* è la struttura narrativa sottesa anche dell'*Isola*, e in *Araceli* la casa fornisce le due figure di Totetaco e della Quinta, ovvero i luoghi edenici opposti della beatitudine e della colpa). In entrambi i romanzi ovviamente si impone l'archetipo della madre nella duplice imago di «madre amorosa» e «madre terrificante»³, e quindi l'assunto junghiano secondo cui l'atto che crea il mondo, vale a dire l'uscita dall'inconsapevolezza (infantile) da parte del soggetto, sia un matricidio. Il tramite è l'idea che la Morante ha del romanzo come, «in se stesso, la *proiezione di una psicologia nel mondo*».⁴

La proiezione di una psicologia *nel mondo* vuol dire anzitutto proiezione della psiche infantile-narcisistica del protagonista *in un luogo*. Essa si specificherà come tensione verso un luogo originario, e d'altronde già per Ruggero Bacone «lo spazio è l'inizio della nostra esistenza, proprio come un

¹ G. ROSA, *Cattedrali di carta*, Milano, il Saggiatore, 2006² (1^a ed. 1995), II-III.

² Su Jung nell'*Isola di Arturo*, tra gli altri, cfr. G. RICCI, *Tra Eros e Thanatos: storia di un mito mancato. Analisi tematico-narrativa de L'isola di Arturo*, «Strumenti critici», 38, 1979; S. WOOD, *Jung e L'isola di Arturo*, «Narrativa», 17, 2000, che rinviene la tenda orientale tra i *Simboli della trasformazione* di Jung; ROSA, *Cattedrali di carta...*; G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012; A. BUBBA, *Elsa Morante madre e fanciullo. Intensità di archetipi e sogni nella vita di una scrittura*, Lanciano, Carabba, 2016; C. VERBARO, «Di Elsa Morante ho molte parole in testa». *Percorsi di formazione nell'Isola di Arturo e nell'Amica geniale*, «Contemporanea», 2020, 18.

³ Cfr. C.G. JUNG, *L'archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

⁴ E. MORANTE, *Sul romanzo*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, II, 1495-1520: 1504.

padre».⁵ Tra i romanzi di Morante, quello che ha offerto ai lettori la rappresentazione di un luogo a più larga risonanza emotiva è infatti certamente *L'isola di Arturo*. Solo Procida è oggetto di una vera e propria topofilia del narratore, del personaggio e, si suppone, del lettore. Questa topofilia si fonda su una esatta topografia, di cui tuttavia l'incanto inganna il lettore (e qualche critico) che non la credono esatta. Forte è invece il dettaglio reale, da fare invidia alla «guida del Touring, compreso l'orario dei battelli che vi approdano», secondo Giacomo Debenedetti⁶ che per primo vide quest'inquadramento della fiaba nella geografia. Anche la prima pagina dell'*Isola di Arturo* fornisce infatti la solita distesa anagrafe del personaggio offerta dagli incipit morantiani, almanaccando sul nome (tra astrologia e leggenda bretonica) e situando l'eroe nel luogo. La presenza del soggetto nello spazio va intesa sia come posizione del corpo (che vuol dire anche un punto di vista) che come suo accoglimento (che vuol dire anche modificazione), in una reciproca interazione per cui l'io figura il mondo e il mondo forma l'io.⁷ In questo modo il luogo dell'*Isola* è uno spazio simbolico dove l'io accolto, il soggetto conciliato con lo spazio (naturale), sente di abitare l'*omphalós*, il fulcro dove stanno in equilibrio l'uomo sulla terra e le potenze sovrumane. Infatti: «Dal tetto della casa, si può vedere la figura distesa dell'isola, che somiglia a un delfino; i suoi piccoli golfi, il Penitenziario, e, non molto lontano, sul mare, la forma azzurro-purpurea dell'isola d'Ischia. Ombre argentate d'isole più lontane. E, a notte, il firmamento, dove cammina Boote, con la sua stella Arturo».⁸ Il primo dato è l'animismo che conferisce al delfino il valore di un animale totemico, quindi di un simbolo della continuità (edenica) umano-naturale. Qui ci interessa però soprattutto come l'ordine terreno, con la casa in funzione di centro (appunto anche in termini prospettici: un punto di vista panottico) e il suo tetto come cerniera lungo l'asse verticale, si rispecchia nell'ordine celeste (con Boote e al suo centro Arturo personaggio e stella). Al centro della casa, il primo capitolo pone il giardino (*hortus conclusus*, ma incolto; paradiso destituito; cimitero anzi per la cagna; immondezzaio), ovvero uno spazio naturale circoscritto nell'edificio, ma non per questo a esso opposto perché anche l'edificio sembra natura: «Nessuno si dava pensiero del disordine e sudiciume delle nostre stanze, che a noi pareva naturale come la vegetazione del giardino incolto fra le mura della casa» (I 963). L'io accolto nella natura è insieme l'io nella casa. C'è una casa dove tutto ha inizio.⁹

Ora, l'etimo incerto di *casa* indica rifugio, abitazione (la dimora stabile), ma anche tenda di pelle, gualdrappa, tappeto (la casa nomade).¹⁰ Ecco che *L'isola di Arturo* sdoppia l'abitare, non sapremmo con quale consapevolezza etimologica dell'autrice, nella casa dei guaglioni e nella tenda orientale (I

⁵ R. BACONE, *Opus maius*, I.1.5.

⁶ G. DEBENEDETTI, *L'Isola di Arturo*, «Nuovi Argomenti», 26 maggio-giugno 1957, poi con il titolo *L'Isola della Morante*, in *Saggi*, a cura di F. Contorbis, Milano, Mondadori, 1982, 378-396: 385.

⁷ «[...] l'abitare si propone dunque come una *presenza* del corpo dell'abitante definita da una sua *posizione* nello spazio. [...] Lo spazio dell'abitare accoglie il corpo dell'io che lo abita nella misura in cui ne viene trasformato in base a un disegno che implica previsione e volontà, ma anche adesione, adattamento. Abitare è in qualche modo un *fare* coincidente con un *farsi*: è un darsi forma dando forma alle cose» (M. VITTA, *Dell'abitare*, Torino, Einaudi, 2008, 12).

⁸ E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, I, 945-1369: 959. Da ora in poi i riferimenti al testo morantiano saranno segnalati direttamente nel testo con la sigla I.

⁹ D'altra parte: «È la forma della casa a incarnare il luogo simbolico dove umano e divino s'incontrano. La casa di Dio, la casa dell'uomo; alla radice della maggior parte delle religioni del mondo abbiamo un'abitazione in cui tutto ha inizio e che custodisce la memoria del divino. La dimensione sacrale, magica della casa è uno dei misteri intimi che ci accompagnano, anche in un tempo secolarizzato come il nostro [...]» (L. MOLINARI, *Le case che siamo*, Roma, nottetempo, 2016, 33-34).

¹⁰ In quanto conserva la -s- intervocalica, *casa* non è un lessema originariamente latino, forse un relitto mediterraneo, in relazione con il gr. *kás*, pelle, e *kásās*, gualdrappa (cfr. C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950, I, 788).

1000-1001 e 1055), o levantina (*I* 1219), che siccome vagante «fra il cielo e la terra» intenderemmo quasi come un tappeto volante. Si tratta di un'idea solida, radicata e femminile e di un'idea nomadica, volatile e maschile di casa. Ma la prima è abitata da soli uomini, la seconda è abitata solo da una donna.

La casa sedentaria è secondo l'opinione di Marguerite Duras un'invenzione della donna per tenervi dentro i bambini e gli uomini con il loro spaesamento, privandoli dello spirito di fuga.¹¹ Questo potere di contenimento (o contenzione) parrebbe davvero una chiave utilissima per leggere le frasi del padre di Arturo quando aggredisce il principio femminile come legame avverso alla fuga (più che alla libertà) dell'uomo («In realtà, essa vorrebbe sempre tenerti prigioniero, come al tempo ch'era incinta di te», *I* 1106). E però la casa-donna può organizzare in una forma intima la porzione di mondo abitata dal personaggio, cioè gli oggetti i soggetti e gli accadimenti che fanno la sua felicità. Alcune scene mostrano una sorta di armonia familiare, durante i soggiorni di Wilhelm nell'isola: la casa è lo spazio riparato dalle intemperie, dentro/fuori la natura, dove la famiglia stretta attorno al focolare riceve la protezione degli antenati. Si legga: «Noi eravamo i signori della foresta: e questa cucina accesa nella notte era la nostra tana meravigliosa. L'inverno, che finora m'era sempre apparso una landa di noia, d'un tratto stasera diventava un feudo magnifico» (*I* 1086). L'isola è una foresta incantata o un giardino: eden. Custodisce forme di vita germinanti: nascite o risvegli, soprattutto di rettili e altri animali emergenti dalla terra (secondo i cicli profondità/superficie, buio/luce, notte/giorno, inverno/estate, germe/vita), oppure i prossimi ritorni degli uccelli migratori. Dentro l'isola-foresta, la casa quindi raccoglie la famiglia adamitica signora della creazione.

Se, come abbiamo detto, la casa dei guaglioni è situata verticalmente rispetto al paesaggio, essa ha inoltre un fronte e un retro: il primo guarda il paese (il lato aperto verso il luogo antropico), il secondo guarda la scogliera che scende fino al mare (l'altro lato aperto verso il luogo naturale). Non è topograficamente isolata, ma lo è la sua topologia immaginaria (quella della memoria) che la oppone al luogo umano: rispetto a esso in posizione elevata, proprio come il carcere; già un androceo, ancora come il carcere. È evidente che la casa, centro del reticolo geografico¹² del territorio isolano, è in rapporto di scambio con l'altro punto centrico, spazio cenobitico-maschile, che è il carcere. L'assimilazione è esplicita: la sala della casa dei guaglioni somiglia ai «cameroni delle carceri» (*I* 968). Nell'atrio della casa-cenobio stanno due statue a guardia, in forma di monaci (o di saraceni).

La casa è una cavità fisica vuota, senza superfetazioni e disturbi percettivi, quasi priva della distrazione degli oggetti, primigenia. Nella sua vuotezza, è già uterina: è un luogo che attende di essere riempito (da Nunz) dopo che è stato malauguratamente svuotato (dei guaglioni, della madre). La donna vi è in origine assente anche nella scarsità degli arredi, che sono la forma che la donna conferisce all'abitazione.¹³ La presenza di Nunz creerà poi una sorta di guscio o bolla nella casa: le stanze da letto e la cucina, la casa-nella-magione, gli spazi entro i quali si muove il suo corpo

¹¹ M. DURAS, *La vita materiale*, Milano, Feltrinelli, 1989, 50.

¹² «La mia casa non dista molto da una piazzetta quasi cittadina (ricca, fra l'altro, di un monumento di marmo), e dalle fitte abitazioni del paese. Ma, nella mia memoria, è divenuta un luogo isolato, intorno a cui la solitudine fa uno spazio enorme. essa è là, malefica e meraviglioso, come un *ragno* d'oro che ha tessuto la sua *tela* iridescente sopra tutta l'isola» (*I* 958, corsivo nostro).

¹³ Cfr. le osservazioni di VITTA, *Dell'abitare...*, 207-208, sull'arredare come pratica femminile che ha la direzione del profondo e nella sua relazione con l'interiorità (ma esiste una bibliografia numerosa sul tema).

secondo il ritmo solare giorno/notte, nei quali sposta arredi e assume a poco a poco una discreta signoria.

Prima ancora dell'arrivo di Nunz, la già menzionata sepoltura della cagna Immacolatella nel giardino, secondo un gioco di incastonamenti, è un po' come evocare la grande assente della vita di Arturo: la madre morta. Portare cioè il cimitero al centro della casa. La denegazione della morte, e quindi la mancata frequentazione della sepoltura, in verità coprirebbe l'orbitazione intorno alla tomba (al corpo materno). Luogo vuoto, perché mai visitato, centro negato, ma prepotente, attrattivo, dotato di forza gravitazionale irresistibile, sirenica, durante tutta l'infanzia di Arturo: «Poiché mia madre era sotterrata in quel punto, quasi mi pareva che la sua fantastica persona stesse prigioniera là, nell'aria celeste dell'isola, come una canaria nella sua gabbia d'oro. Forse per questo, appena, andando in barca, io m'allontanavo un poco sul mare, subito mi prendeva un'amarezza di solitudine, che mi faceva tornare indietro. Era lei che mi richiamava, come le sirene» (*I* 1001).¹⁴ Da notare che la madre pur morta non è un'abitante di spazi ctoni, resta un essere celeste, abita case aeree (la gabbia del canarino, che implica l'aggiunta del verso canoro); e che la voce delle sirene è lo stesso «richiamo» che in *Aracoeli* spinge Manuele verso il luogo materno (a riprova che i due romanzi si dispongono in relazione secondo una circolarità di motivi).

Avere portato il cimitero nella casa segnala il rapporto tra la casa dei vivi e la casa dei morti che l'antica abitazione romana esponeva nell'altare dei lari (il focolare domestico), mentre i penati risiedevano nella dispensa (i cibi per il nutrimento). I numi domestici assicurano che l'abitante trova protezione da parte dei morti. Ma gli antenati di Arturo esercitano sì una rassicurazione sebbene evanescente (la madre), ma sono anche perturbanti (la nonna stessa con l'asprezza teutonica della sua maternità, ma soprattutto l'Amalfitano con la sua animosità anti-femminile). La fissazione di tracce remote delle generazioni nella casa può dare luogo alla casa stregata, di cui un segno tipico è il deterioramento dell'edificio e il tratto specifico l'interdetto alle donne. Per questi aspetti, che in questo romanzo differenziano il tema dalla sua configurazione novecentesca (condominio, appartamento), l'*imagerie* della casa ha connotati ottocenteschi. La casa è d'altronde stregata per Violante, la madre di Nunz (*I* 1182). Essa è altresì invasa da presenze animali, che nell'archetipo saranno maledette, in questo caso sono domesticate.¹⁵ In realtà la suggestione negativa del topos della casa *hanté* risiede soprattutto nel salone dismesso dell'Amalfitano. Il salone, che sta sotto la zona della notte, assolve alla stessa funzione che per Bachelard spetta alla cantina, che è l'*«essere oscuro della casa»*.¹⁶ L'Amalfitano e i guaglioni che ancora lo abitano nella memoria e nella fantasticheria del ragazzo che pure non li ha conosciuti, sono accostabili ai lari e ai penati, ma non più benevoli. Ma meglio si chiarirà che il salone delle feste è il residuo o la memoria fossile

¹⁴ Vd. ancora «l'unica mia madre, la regina orientale, la mia *sirena*» (*I* 1025).

¹⁵ Per Francesco Orlando nell'*Isola di Arturo* «il millenario tema dell'invasione animale maledetta si mitiga in fiabesca e familiare euforia» (F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1994, 455). Per il critico, sono due gli edifici «contrapposti e assimilati»: già castello e convento, il penitenziario e la casa esprimono entrambi il simbolismo maschile in un residuo feudale. Il venerando-regressivo (il feudale) ospita la trasgressione. Di più, provoca l'anomalia sociale del padre e del figlio, influenzati nella loro alterigia dal «retaggio di fascinazioni e illusioni del loro paesaggio monumentale» (ivi, p. 456). Nella casa si sovrappongono gli arredi conventuali (un'acquasantiera di alabastro, il camino) e gli arredi borghesi-borbonici (cassettoni – i cui cassetti non classificano niente, diremmo noi, contro Bachelard, e armadi, che non contengono nessuna bachelardiana intimità; tutti però odorosi), gli uni e gli altri però residuali, già sottoposti un tempo a saccheggio.

¹⁶ G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006, 46.

dell'androceo, infine sottoposto a un procedimento demitologizzante quando viene riaperto per ospitarvi Antonio Stella.

In questa casa al centro del mondo e del tempo, il figlio è colui che è rimasto. Il fatto di rimanere nella casa declina in maniera difforme da quella comune il tema dell'attesa: nel romanzo a essere atteso è pur sempre l'uomo, ma la donna come figura che attende è sostituita con il figlio. Poiché in verità è a lui che sono pertinenti l'immobilità (non viaggia) e la permanenza (perché l'infanzia è una durata senza eventi) altrimenti femminili. In questo senso, la casa dei guaglioni è forse sua, tanto che il padre deve ogni volta riappropriarsene con un rito: «seguito da noi due, taciturno, aggressivo, si dava a percorrere su e giù la Casa dei guaglioni, spalancando le porte e le finestre, per riprendere la sua padronanza. E già la Casa dei guaglioni pareva una grande nave piena di vento oceanico, in rotta su itinerari stupendi» (I 1004-1005). L'isola-casa è un sostituto metaforico della madre, quindi pertiene all'area tematica della sedentarietà femminile. Ma nell'incessante commutazione dei significati propria di questo romanzo, è anche l'isola-nave, quindi pertiene all'area tematica della mobilità maschile. Solo in quanto abitata dal padre (dall'uomo), la casa è una nave, un mezzo di trasporto, un luogo mobile, una figura dell'avventura. Il padre infatti è un essere di fuga, un vagabondo, e un essere ibrido, nato da due sangui, «animale doppio», «cavallo grifone», anche lui «sirena» (I 1016).

Oltre che vuota, in questo modo, la casa-nave con le sue finestre d'altronde spesso prive di vetri è aperta alla natura. Questa apertura, che supera la normale porosità della casa, ha un effetto di decompressione dello spazio domestico, carico sì di memorie e di affetti, ma sempre inscritto in uno spazio domestico circoscritto che è l'isola. La casa è sempre in contatto con il circostante, nel senso che *inscatola* il mondo, lo rende misurabile e controllabile.¹⁷ Si tragga a esempio questa pagina dove la permeabilità della casa ottiene effetti lirico-visivi: «La porta vetrata era aperta: e il grande tramonto marino, rasserenato dal vento, accendeva tutta la cucina coi suoi ultimi colori solari: perfino l'onda, giù, dell'alto mare, rimandava sulla parete a calce il suo riflesso oscillante che si spegneva a poco a poco» (I 1038). In proposito Graziella Ricci parla di «invasione marina della cucina».¹⁸ L'apertura della casa al mondo circostante rivela una centratura dello spazio in cui i cerchi concentrici o appunto le scatole cinesi sono sempre comunicanti e instabili, metamorfici: al centro la tomba, poi la casa, l'isola, il mondo.

Dopo quanto detto, pare chiaro che la casa dei guaglioni sia solo apparentemente un tipo di casa estraneo alla connotazione materno-primaria (la casa in cui si è nati) e mortuario-ultima (la casa in cui si torna a morire) del paradigma nostalgico. La casa prima non sarà contemporaneamente ultima perché qui il tema non è quello ulissiano della partenza-peregrinazione-ritorno, ma quello della fiaba,¹⁹ nella quale l'eroe debba prima recuperare/reintegrare il materno perché possa partire (perché si parte sempre separandosi dal materno). Se in *Aracoeli*, mentre Totetaco è utero, El Almendral è tomba (la corrispondenza dei due luoghi materni è evidentemente circolarità simbolica vita-morte), non è così quindi nell'*Isola*, dove la prospettiva esistenziale del personaggio è più limitata (quattordici anni) e l'assenza materna dalla casa vuota-aperta impedisce di considerarla

¹⁷ Cfr. M. SERRES, *Les cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, cit. in VITTA, *Dell'abitare...*, 41.

¹⁸ RICCI, *Tra Eros e Thanatos...*, 149.

¹⁹ Sulla profusione di elementi fiabeschi cfr. tutto DEBENEDETTI, *L'Isola di Arturo...*; più recentemente almeno RICCI, *Tra Eros e Thanatos...* (per la quale l'ultimo capitolo è quello della rottura dell'incantesimo – la distruzione del mito paterno – e dell'uscita dal bosco – prima pseudosuicidio, poi partenza dall'isola); H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Kraków, Rabid, 2002 (il castello come palazzo fatato, l'incantesimo, i personaggi-cenerentola, la demitologizzazione).

senz'altro secondo il simbolismo dell'utero/tomba. Il simbolismo dell'utero spetta in maggiore misura alla tenda orientale, contenitore architettonico tutto chiuso con una sola apertura: «Nella mia mente passò la visione della madre di Arturo, solitaria, e sdegnosa d'ogni promiscuità; che nella sua bella tenda orientale si allontanava dall'isola di Procida, senza dirgli addio» (I 1055). Non che manchi lo stesso motivo in *Aracoeli*: la mongolfiera come un utero, la «staffetta incantadora» che precede il personaggio nel suo viaggio sacro verso il paradiso. Nell'*Isola*, nonostante ogni argomento dell'ateismo di Arturo, la madre abita un paradiso. Il paradiso, oltre che un luogo «orientale» come da tradizione, è altrettanto biblicamente il luogo mitico dell'abitare, uno spazio limitato, chiuso, propriamente una *casa* sebbene situata in uno spazio bandito: «Ma la ragione, davanti a lei, si ritraeva, e, senza rendermene conto, io, per lei, credevo addirittura in un paradiso. Che cos'altro era, difatti, quella specie di tenda orientale, alzata fra il cielo e la terra, e portata dall'aria, in cui lei dimorava sola, oziosa e contemplante, con gli occhi al cielo, come una trasfigurata? Là, ogni volta che io ricorrevo a mia madre, essa si presentava naturalmente ai miei pensieri. Più tardi, è venuto il giorno ch'io non l'ho più cercata, è sparita; qualcuno ha ripiegato la ricca tenda orientale, e l'ha trasportata via» (I 1000-1001). Se nell'*Isola* il paradiso si manifesta come una casa, la madre che lo abita, pur vagabonda e «sospesa nell'aria» sulla tenda volante, mentre conversa con il figlio sembrerà «una ragazza affacciata al balcone» (I 1001).

L'attribuzione dei simboli nomadici (la tenda) al codice femminile dell'abitare, se dapprima indica l'essere della madre in tutto lo spazio («era così presente», I 1001) connotandolo come un *locus amoenus* segnato dalla sua benevolenza, dalla sua veglia sulla vita del figlio, si muta infine in una figura del *fading* nel senso del ritiro amoroso di cui parla Roland Barthes: il sottrarsi dell'essere amato. In particolare il *fading* del moriente (Barthes cita la morte della nonna nella *Recherche*). Qui esso non ha il tratto angoscioso dell'abbandono della Madre Cattiva che lascia il figlio come fosse un rifiuto, come in *Aracoeli*; bensì il tratto della lontananza: la madre è il «*vivente evanescente* nella regione delle Ombre», e come Barthes anche Arturo potrebbe dire «io chiamo, evoco l'altro, la Madre, ma ciò che appare è solo un'ombra». ²⁰ Quando la tenda orientale, già in figura (abbiamo visto) una mongolfiera che lascia gli ormeggi, si sarà dileguata, dopo la separazione reale avverrà la separazione anche immaginaria, la fine del lutto. La tenda non era una casa, ma la *rêverie* di una casa. Ma quando questa *rêverie* della casa materna sarà perduta, allora il femminile-materno potrà essere visto dove sta: nella casa reale. E quindi alla fine Arturo troverebbe una madre, ma una donna reale, non la madre immaginaria-mitologica volante sull'isola. L'ultimo stadio dell'evanescenza della madre sarà dopo l'ingresso di Nunz nella casa dei guaglioni: *fading* definitivo.

È stato ben sostenuto per *Aracoeli* ²¹ che il tragico del romanzo dipende dall'irruzione del corpo nel paradiso. Se non tragico, l'«esilio» di Arturo dopo che Nunz è entrata nella casa è comunque simile all'alienazione di Manuele. Per questo la matrigna appare come una presenza demoniaca, cui si assoggettano le leggi del tempo: «Era come se, nascosto in una cameretta della Casa dei guaglioni, vi fosse un grande idolo misterioso, senza volontà né splendore, e che tuttavia, per un suo potere magico, mutava il corso e le luci dell'estate» (I 1142). ²² Ancora più perturbante la somiglianza di

²⁰ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, 91.

²¹ G. STELLARDI, *La fabbrica del tempo: strutture della temporalità in Aracoeli*, in *Contro la barbarie. Elsa Morante e la scrittura*, número especial di «Cuadernos de Filología Italiana», 21, 2014.

²² Vd. ancora: «La sua persona ingrossata, senza più fanciullezza, mi appariva cinta di signoria e di riposo; come certe figure adorate dai popoli d'Oriente a cui lo scultore ha dato una gravezza strana e deforme per significare il loro potere augusto. Perfino i due cerchietti d'oro degli orecchini, ai lati del suo viso, perdevano,

Nunz incinta, cioè di Nunz madre, con il ritratto della madre di Arturo: come fossero entrambe quest'idolo oscuro della maternità, la madre defunta è «la regina di tutte le donne» e forse Nunz ne è un calco vivente. Perché la somiglianza sia più calzante, Arturo ottiene che Nunz si acconci i capelli come la madre nel ritratto che conserva. La natura dell'idolo prevede anche la sua antichità immemoriale: «In certi momenti, non ricordavo più che io e lei eravamo quasi coetanei: essa mi pareva nata molti anni prima di me, forse più antica della Casa dei guaglioni [...]» (I 1146). A poco a poco questo nume, la cui potestà ha soppiantato i lari e i penati, esercita il richiamo delle madri e dei ripari: «Lo sgomento del buio, che gli altri conoscono da bambini, e poi ne guariscono, io, invece, lo conoscevo soltanto adesso! Quella sconfinata marina, le strade e i luoghi aperti sembravano trasformarsi per me in una landa desolata. E un sentimento quasi d'esilio mi richiamava alla Casa dei guaglioni, dove a quell'ora s'accendeva il lume della cucina» (I 1144). La parola-chiave è «esilio». Al buio, al rientro con la barca: «Tutto il restante paesaggio, con la sua indifferenza, m'offendeva, e mi sentivo sperso, finché quel punto illuminato sull'alto della frana non riappariva alla mia vista» (p. 1145). La lusinga della casa e la corrispondente angoscia di esserne escluso (di essere cacciato dal paradiso) si muove su un doppio registro sensorio. Il primo è quello visivo: la luce della cucina. Che potremmo intendere, Bachelard alla mano, come la promessa che qualcuno veglia su di noi, ovvero che la casa ci rivolge la sua sorveglianza amorosa. La luce della cucina abitata da Nunz, spiata da Arturo, è come la casa che guarda, cioè Nunz che guarda Arturo.²³ Il secondo registro è quello uditivo: il richiamo della madre-matrigna, divenuta colei che attende i ritorni secondo l'archetipo della donna-casa che attende l'uomo-viaggiatore: «qualcuno si faceva sulla soglia della cucina, chiamando con voce cadenzata e quasi drammatica: | – Ar-tu-rooo! Art-tùù!» (I 1145). Se l'adolescenza è l'età delle metamorfosi, essa paradossalmente ha mutato l'androceo nel riparo materno, come fosse invertita l'evoluzione infanzia-adolescenza.

Però, se l'isola (e la casa) era il paradiso, essa lo era perché la donna e quindi il sesso vi erano esclusi. Quando il sesso entra nel paradiso, quest'ultimo viene distrutto. La furia distruttiva destata dal risveglio sessuale (teppistica: calpestare un prato fiorito, e così via; panica: «e, nuotando, avrei voluto rompere, devastare il mare!», I 1244) segnala il disagio anche rispetto al luogo, di cui viene invertito il segno edenico, da paradiso a casa infestata (ma infestata dal sesso): «E l'isola, per me, che cos'era stata, finora? un paese d'avventure, un *giardino beato!* ora, invece, essa mi appariva una *magione stregata* e voluttuosa, nella quale non trovavo da saziarmi, come lo sciagurato re Mida» (I 1244, corsivo nostro). Ma il luogo tutto viene investito di sensualità panica: «Ma era impossibile abbracciare il grande corpo della spiaggia [...]» (I 1245). L'irruzione della donna è da intendersi come il trauma narrato in questo romanzo. D'altronde il tema è esplicito nell'invettiva di Wilhelm, nel paragrafo che prende il titolo *Contro le madri (e in genere le femmine)*. Si veda in particolare la sua opinione (diremmo narcisistica: «*amarsi* vorrebbe dire soltanto: *rivelarsi, l'uno all'altro, quanto si è belli*») sul paradiso, da cui l'uomo sarebbe stato cacciato per la colpa di una donna, che in tal modo ha iniziato «il tempo, il decadimento, la strage, la speranza». E certo è conseguente, questo Adamo

ai miei occhi, il loro significato di ornamenti umani, e mi sembravano piuttosto dei voti, appesi a un'effigie sacra» (I 1145).

²³ Sul motivo cfr. BACHELARD, *La poetica dello spazio...*, 61: «Nella scia della lontana luce della capanna dell'eremita, simbolo dell'uomo che veglia, un considerevole insieme di documenti letterari relativi alla poesia della casa potrebbe essere ricavato dal solo segno della lampada che brilla alla finestra. Bisognerebbe porre tale immagine alle dipendenze di uno dei più grandi teoremi dell'immaginazione del mondo della luce: *Tutto ciò che brilla vede*. [...] La lampada veglia, dunque sorveglia: quanto più sottile è il filo di luce, tanto più penetrante è la sorveglianza. | La lampada alla finestra è l'occhio della casa, essa, nel regno dell'immaginazione, non viene mai accesa al di fuori. È luce chiusa che può soltanto filtrare al di fuori».

loico e desolato: «Se non fosse per le femmine, l'esistenza sarebbe una giovinezza eterna, un giardino!» (I 1108). L'infagottamento delle donne può sembrare negazione della sessualità (materna),²⁴ però di contro colpisce, specialmente nella scena dello scioglimento della capigliatura (I 1035-1037), la profusione della descrizione del corpo di Nunz, come se il personaggio adolescente (o ancora il narratore adulto) fosse incantato dalla novità di un corpo femminile, per di più nella casa dei guaglioni interdotta alle donne.

In questo modo, la casa dei guaglioni ha cambiato segno. E a questo punto l'androceo potrà volgersi addirittura in un gineceo, nelle scene in cui le amiche vanno a fare compagnia a Nunz incinta. Può a questo punto accadere che una conversazione di Arturo con Nunz ristabilisca il doppio codice maschile/femminile dello spazio, una volta che ormai la ragazza si è bene insediata nella dimora e il ragazzo persevera a fantasticare sull'Estero e l'Atlante. Viaggiare è per Arturo «una festa, un piacere meraviglioso» (I 1153), lo spazio maschile dell'erranza; per Nunziatella «è una cosa amara, innaturale» (I 1154), opposto allo spazio femminile della casa, per questa via recuperando l'idea antica del viaggio come maledizione divina (così nell'etimo dell'ingl. *travel*), come esilio dalla patria/casa/famiglia. Nunz d'altronde viene infine riconosciuta come una «castellana» (I 1276). Nel finale il mondo femminile mitico dell'isola-casa si oppone al mondo maschile mitico del continente-guerra.²⁵

Ma forse l'androceo iniziale è solo la forma che prende in questo romanzo lo spazio fusionale-indifferenziato che è in *Aracoeli* l'eden di Totetaco? In questo caso l'androgina mitica²⁶ farebbe aggio sull'omosessualità dei *guaglioni*: all'inizio l'isola e la casa misconoscono la donna perché non conoscono il sesso. La maturazione di Arturo sul discrimine restaurato del maschile/femminile è comunque, se non una scissione dell'unità mitica originaria, una separazione rituale come nei riti iniziatici, da intendersi come una morte simbolica che consenta all'iniziato di nascere una seconda volta e di accedere alla vita adulta, al destino. La seconda vita sarà propriamente la vita nella storia, mentre la vita precedente è una preistoria in cui non sono date e accadimenti, ma un'unica durata temporale, un tempo felice. Quanto qui si rappresenta è solo la sillessi infantile, il raggruppamento anacronico degli eventi di un'intera età dell'uomo, una sorta di immobilità mitica ma del quotidiano, quasi la ierofania nel quotidiano. Poco prima che il tempo festivo dell'infanzia si concluda nell'ascolto dei suoni perturbanti della prima notte di nozze di Wilhelm e Nunziata, con l'irruzione del sesso nella foresta incantata e della donna nel cenobio maschile, queste sono le sensazioni del fanciullo Arturo: «Un'ombra della dolce ilarità di pocanzi giocava ancora sulla bocca di mio padre; e io credevo di sentire il suo respiro, continuo e rassicurante come quello del mare. Il presente mi pareva un'epoca perenne, come una festa di fate» (I 1086). L'estate è la stagione di questa sillessi, la cifra simbolica dell'infanzia, il nodo in cui il tempo cosmico e il tempo individuale si incontrano nella vicenda dell'eroe: «Sebbene in modo vago, io, per la verità, sempre, in quei mesi, m'ero posto la fine della presente estate come termine ultimo del mio soggiorno a Procida. Ma pensando *estate*,

²⁴ Cfr. VERBARO, «Di Elsa Morante...».

²⁵ Una diversa, ma interessante proposta di lettura del finale è in L. MARCHESE, *La vita e le strane sorprendenti avventure di Arturo. Per un confronto con Robinson Crusoe*, «Contemporanea», 18, 2020, per il quale il nucleo del romanzo d'avventura vi viene sottoposto a una torsione e orientato verso una narrazione realistica. Arturo si rifiuta di guardare indietro e alla fine verifica che l'isola è scomparsa: scomparsa cioè la sua infanzia e con essa il *romance*, adesso c'è spazio solo per il *novel*.

²⁶ Sul tema dell'androgino nell'*Isola* già RICCI, *Tra Eros e Thanatos...*, 149, per la quale «le immagini paterna e materna rappresenterebbero le ambivalenze celeste e ctonia, solare e lunare, d'un archetipo primordiale e sacro – l'Androgino mitico –, abitante solitario e luminoso delle profondità psichiche del narratore-protagonista». Sullo stesso tema in *Aracoeli* cfr. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole...*

io vedevo allora, nella mia mente, una stagione indistinta e senza limite, pari a un'esistenza interal» (I 1286). Persuade l'interpretazione che vede nella fissazione di un tempo immobile, fondato sulla ripetizione e sull'anacronia, una sorta di paura del tempo, ovvero della vita, e della storia.²⁷ È attesa però la fine dell'estate, l'epilogo dell'infanzia. Poiché il tempo inoltre è spazializzato (l'infanzia infatti sembra ad Arturo un «paese felice» governato dal padre-re, vd. I 973), questo epilogo non può che essere parimenti spazializzato: la partenza dal paese dell'infanzia.

La scoperta della madre-nella-casa prende per Arturo la forma dell'incesto. Anch'esso è un motivo fiabesco. L'eroe della fiaba, finché è recluso, rischia l'incesto. Sarà appunto l'esogamia della società patriarcale a imporgli di partire, di lasciare la casa. Il racconto fiabesco consiste appunto nell'evitamento della caduta incestuosa attraverso la partenza.²⁸ In più, nel romanzo pare necessario il transito attraverso la casa materna (la reintegrazione dell'infanzia) per poter partire, per conseguire l'adulthood. Lo schema fiabesco è esplicito, e non è meno fiabesca la commutazione conseguente della figura materna bloccante con la madre cattiva: «E mi sarebbe piaciuto d'imitare i figliastri ripudiati dei romanzi, allontanandomi dalla matrigna disumana, per andarmene alla ventura» (I 1214). Così alla fine Arturo lascia la casa dei guaglioni. La stessa autrice nella quarta di copertina dell'edizione degli "Struzzi" (1975) ebbe a scrivere che perché dalla preistoria (l'inconsapevolezza infantile) l'eroe pervenga alla storia (la coscienza) è necessaria «la traversata del mare materno».²⁹

Al limite della sillessi infantile avviene un arresto del tempo oltre il quale l'eroe è nuovamente generato, per cui Cesare Garboli ha potuto dire che «l'opera della Morante ha per oggetto la metamorfosi, mentre è in se stessa, a ogni libro, una metamorfosi».³⁰ In termini antropologici parleremmo di iniziazione. L'atto della rifondazione dell'individuo nella quale consiste l'iniziazione è quella dell'allontanamento dalle madri e dell'esclusione dal mondo proprio, uno spaesamento, nella forma di un soggiorno in un luogo segregato se non sacro, nel quale si figura una morte o una visita al luogo dei morti dove dimenticare quello che si sa e accedere all'ignoto. Insomma la forma dell'iniziazione è un viaggio, simbolico o reale, il cui traguardo è una conoscenza o la consapevolezza. Per giungervi, è necessaria sì una rottura del tempo, ma anche che essa si compia ritualmente come una separazione nello spazio. Questo passaggio territoriale è, nella terminologia di van Gennep, il *margine*.³¹ D'altra parte è nel progetto autoriale: ne fa fede il peritesto. Così recita un risvolto destinato da Morante alla prima edizione del romanzo, ritrovato negli appunti: «La storia di Arturo vuole rappresentare l'iniziazione di un fanciullo alla vita in tutti i suoi misteri: dai più luminosi ai più torbidi. Ma nella luce dell'isola anche le cose torbide prendono un colore fantastico,

²⁷ Cfr. ad es. ancora RICCI, *Tra Eros e Thanatos...*

²⁸ Cfr. DEBENEDETTI, *L'Isola di Arturo...* Una recente lettura (S. BRUGNOLO, *Il chisciottismo dei periferici: sulle dinamiche del desiderio mimetico ne L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, a cura di P. Antonello e G. Fornari, Massa, Transeuropa, 2016) pone il tema nella luce del *desiderio secondo l'altro* di cui parla René Girard: Arturo desidera la madre (la sposa del padre), ma il suo desiderio non è ostacolato dal divieto del padre (che quindi di fatto lo spingerebbe all'incesto, non fosse per la resistenza della matrigna). Per Brugnolo ciò avverrebbe sotto la forma della parodia (del mediatore della relazione mimetica, il padre), al centro dell'*Isola di Arturo*.

²⁹ «Nelle figurazioni dei miti eroici, l'isola nativa rappresenta una felice reclusione originaria e, insieme, la tentazione delle terre ignote. | L'isola, dunque, è il punto di una scelta: e tale scelta finale, attraverso le varie prove necessarie, si prepara qui nella sua isola, l'eroe-ragazzo Arturo. | È una scelta rischiosa, perché non si dà uscita dall'isola senza la traversata del mare materno: come dire il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza» (*Cronologia*, in MORANTE, *Opere...*, LXVI-LXVII).

³⁰ C. GARBOLI, *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995, 11-12.

³¹ A. VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

da paradiso terrestre, prima dell'inferno». ³² Colpisce, in questo appunto, la sequenza paradiso/inferno. La luce dell'isola illumina come un ordine sacro del mondo, di-mostra l'esistenza della felicità originaria prima della storia e dell'individuazione, prima forse dell'esistenza individuale. Si nota l'equivalenza di inferno e condizione postlapsaria, come se nella storia si cadesse. Che significa poi che ogni ricerca dell'origine, del luogo precedente la caduta, è un'evasione dal presente. D'altronde l'isola (l'infanzia) dovrebbe meglio che un paradiso intendersi come un *limbo* («fuori del limbo non v'è eliso», I 947). Ovvero, come è stato detto, il luogo delle origini. ³³

Due sono i passaggi iniziatici raccontati nel romanzo. Il primo è il tentato suicidio di Arturo. In questo senso il vero viaggio di Arturo, secondo Giovanna Rosa, sarebbe quello dell'eroe nel «territorio della morte» (I 1219), simile a quello degli sciamani, una *nékyia*, non quello finale che allontana l'eroe dall'isola. ³⁴ In ogni caso il finto suicidio viene raccontato come uno spostamento spaziale, attraverso una catena di similitudini (*simile a...*): avviene sulla soglia della casa; è un «passo», ³⁵ l'attraversamento di un confine per il quale è imposto il pagamento di un pedaggio, ³⁶ pagato il quale si ha accesso a un «territorio» (della morte); l'eroe è un esploratore, del quale è previsto il ritorno dopo l'esperienza dell'altrove; ³⁷ l'esplorazione è quella mitica sulla quale incombe l'interdetto divino; ³⁸ parimenti mitica è la risolutezza dell'eroe nell'intraprendere il viaggio, o altrimenti nel compiere una scorriera in guerra; ³⁹ ma simile è anche l'audacia dell'acrobata; ⁴⁰ infine, come ci aspettiamo, è una catabasi durante la quale non si può abbracciare i morti ma al termine della quale si prevede l'anabasi (secondo il modello iniziatico); ⁴¹ oppure un paese fantastico (secondo il modello fiabesco). ⁴² La percezione della morte avanzante è come una cataclisma che colpisca l'isola, ovvero la scomparsa del paradiso, ma in versione fiabesca: «S'incominciò a udire un

³² *Cronologia*, in MORANTE, *Opere...*, LXVI, corsivo nostro.

³³ Cfr. BERNABÒ, *La fiaba estrema...*, 127: «Ma che cos'è il 'limbo' se non il mondo delle origini? Il momento cioè del legame con la madre, o comunque con elementi materni: per Arturo il balio Silvestro, la cagna Immacolatella, l'isola e il mare di Procida, Nunziata».

³⁴ ROSA, *Cattedrali di carta...*, 146. La studiosa accosta all'esplorazione del territorio materno la parallela scoperta del paterno nella Terra Murata.

³⁵ «Posai il bicchiere sullo scalino della *soglia*, e mi sedetti là vicino, sull'erba, chiudendo le pastiglie nel pugno. Sul punto di compiere lo strano *passo*, esitavo, fra la decisione presa e uno sgomento istintivo» (I 1218, corsivo nostro).

³⁶ «[...] io riguardavo le pastiglie che tenevo nella pala quasi fossero monete barbariche, da pagarsi come *pedaggio* attraverso un ultimo, astruso *confine*» (I 1219, corsivo nostro).

³⁷ «Poi, come un *esploratore*, sarei tornato indietro» (I 1219, corsivo nostro).

³⁸ «E mi pareva, *simile ai* marinai antichi dinanzi alle Colonne d'Ercole, di dover salpare fra poco su una corrente torbida, che mi trascinerrebbe via dal mio caro paesaggio verso qualche fossa tenebrosa» (I 1220, corsivo nostro).

³⁹ «*Simile al* re Ulisse, quando doppiava la scogliera delle Sirene [...]; «[...] *come s'io* fossi un audace ufficiale che, dopo lo spegnersi dei fuochi, e mentre le sentinelle dormono, fa una scorribanda nel campo nemico» (I 1221, corsivo nostro).

⁴⁰ «[...] *come* di un filo su cui la mia coscienza *simile a* un funambolo avanzava vacillando» (I 1223, corsivo nostro).

⁴¹ «La prima impressione che provai, dopo quello che a me parve un attimo, non fu di risalire alla vita [...], poiché al risveglio il malessere fa credere ancora al finto suicida di essere in procinto di morire: «non avevo coscienza d'altro che di questa fine» (I 1222). L'abbraccio mancato del topos della *nékyia* è contaminato con il mito narcissico: «La mia carissima madre sentiva ch'io mi trovavo poco distante, e mi chiamava, e io le rispondevo; ma le nostre voci ritornavano indietro a vuoto, come echi sconsiderati senza direzione» (I 1223).

⁴² «[...] appena oltrepassato il confine sepolcrale, m'ero ritrovato, per esempio, in vista di una specie di Atlantide o qualcosa di simile, ed ero sbarcato in un porto millenario, affollato di fanciulle e signore stupende, pirati e capitani, fra macchine portentose d'oro e di rame massiccio ecc.» (I 1230).

lontano ronzio, e io supposi che migliaia di pesci-sega andassero segando l'isola alla radice. M'aspettavo che l'intero paesaggio rovinasse [...]» (I 1221).

Il secondo passaggio rituale dell'iniziazione avviene nel finale. Lo spazio più strettamente legato ai riti di margine è la grotta giù al porto, spazio liminare, dove in effetti non è più luogo all'abitudine (il principio della domesticità) ma al rito (che designa lo spazio sacro): il russare condiviso tra Arturo e il balio Silvestro è appunto un gesto che saluta l'acquisto nell'adulità. La grotta, che è il teatro della separazione rituale, porta infera sul modello della capanna isolata dei riti illustrati da Propp ma con la sostituzione della foresta con il mare come spazio dell'avventura, potrebbe connettersi anche alla *rêverie* della capanna di cui dice Bachelard. Va ricordato che la capanna dell'eremita è l'anti-tipo del monastero, e quindi il sonno condiviso con l'eroe iniziatore⁴³ avviene in un luogo simbolicamente antipodico all'abitazione del personaggio. Il processo di separazione dell'adolescente nei confronti della propria infanzia investe infatti ovviamente le modalità dell'abitare. Adesso è il tempo di condotte esplorative in spazi nuovi, aperti, alternativi al desiderio infantile di spazi contenitori ove sia possibile il *rannicchiamento* bachelardiano. Il fatto è che questi spazi restano fuori dal racconto, ma sono aperti dalla grotta-porta infera.⁴⁴

C'è una sorta di temuta equivalenza tra la promozione virile e l'iniziazione alla morte: «E ciò mi svegliava un fantastico sentimento: come d'iniziazione funebre o di promozione virile! pieno d'importanza e di repulsione affascinata» (I 1316-1317). L'ossessione del tempo, e quindi della morte, è il «tema conduttore».⁴⁵ Il tempo rivela ad Arturo non solo la perdita e la caducità ma soprattutto il senso dell'essere stato espulso da un grembo e di vivere ora in un *fuori* del quale infine non sa dire niente, che resta *dopo* la sua storia perché la sua tensione è verso il *dentro* ovvero il *prima* assoluto. Proprio perché ossessionato dalla morte, che della crescita sarebbe la conclusione, Arturo ancora alla fine non cambia e ritarda la maturità.

A proposito dell'iniziazione, è da dirsi che alla fine sembra coincidere con la vocazione di scrittore. Arturo nel finale raccomanda a Silvestro di recuperare i fogli che ha lasciato nella casa dei guaglioni (adesso non interdetti alle donne, ma interdetti a lui perché abitata dalla donna) perché dice di essere uno scrittore. In tal modo sta affidando il suo riconoscimento non al gesto eroico, come finora era andato blaterando, ma alla scrittura.⁴⁶

Il finale del romanzo rimanda a un cronotopo altro in cui la maturazione attende il compimento. Delle tre fasi del rito di passaggio secondo van Gennep (separazione, margine, aggregazione) solo le prime due si sono svolte nel racconto, la terza ancora no. Come in un romanzo modernista, il finale resta (deve restare) aperto. Non sembrerebbe un'interpretazione esatta che «nessuna iniziazione è, dunque, possibile a Procida».⁴⁷ Meglio si direbbe che non sia completabile nell'isola. Quello che si

⁴³ Sull'eroe iniziatore (omosessualità iniziatica) dell'*Isola di Arturo*, che secondo un appunto di Morante (cfr. V. E. 1620/ D 1, c. 41) sarebbe Silvestro, I. PUPO, *A ciascuno il suo Giuda. Il tema del tradimento nell'Isola di Arturo*, «Contemporanea», 18, 2020, avanza la tesi che possa essere invece propriamente considerato il padre Wilhelm.

⁴⁴ La grotta appare altrimenti come simbolo sessuale: vd. il sogno di Arturo dove il sangue si sparge in una grotta per lo strappo di un corallo (I 1116).

⁴⁵ ROSA, *Cattedrali di carta...*, 151.

⁴⁶ Osserva A. ANDREINI, *L'isola di Arturo di Elsa Morante*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, diretta da A. Asor Rosa, IV. *Il Novecento*, II. *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, 685-712: 699, che «il personaggio lotta per essere visto come scrittore. E per questa via, Arturo recupera l'età perduta prima ancora di tuffarsi in quella vissuta; al presente preferisce la sopravvivenza della sua vigilia». Nota bene ROSA, *Cattedrali di carta...*, 109, che nonostante Arturo parli di una vocazione di scrittore, al contrario della scrittura di Elisa in *Menzogna e sortilegio*, la sua narrazione appartiene tutta al registro orale.

⁴⁷ Ivi, 153.

narra nel romanzo è un rito iniziatico ma parzialmente espletato, condotto cioè fino alla rottura del tempo, alla morte simbolica, non ancora alla piena rifondazione dell'individuo. Come nella fiaba, è necessaria una vera partenza, l'esplorazione di un luogo altro che non sia soltanto interiore.

Elsa Morante stessa ebbe a dire che quello che le interessava narrare era «il passaggio dalla preistoria infantile verso la storia e la coscienza», come d'altra parte in *Menzogna e sortilegio*. Qui però è da dire che la storia e la coscienza restano al di là del racconto, o se si vuole al di là del battello che lo porta sulla terraferma-giovinezza, via dall'isola-infanzia. Nemmeno al tempo della narrazione, posteriore alla conclusione del racconto, d'altra parte il passaggio è compiuto, se lo stesso narratore ammette nell'ultima pagina di essere rimasto un mistero per se stesso. Il passato resta ancora opaco perché nell'*Isola di Arturo* la nostalgia parrebbe non avere appieno il potere riparatorio della perdita del luogo proprio e del materno. Il desiderio incestuoso resta irrisolto perché il fanciullo divino Arturo, dopo essere stato cacciato dall'eden, ora adulto, non ha ancora consolazione. Il suo doppio fortunato, il fratellastro Carminiello, vi è rimasto, a dimostrazione che il paradiso esiste e noi ne siamo esclusi.

«Aspetto il suo libro nuovo»: Dalla parte di lei di *Alba de Céspedes classico del Novecento*

Il ricco epistolario di Alba de Céspedes testimonia l'interesse suscitato dal romanzo Dalla parte di lei ancor prima della consegna all'editore. La sua pubblicazione (Mondadori, 1949) segna per la scrittrice l'ingresso incontestabile nel panorama della grande produzione del Novecento sia per le soluzioni narrative adottate sia per le tematiche coraggiosamente affrontate all'indomani del secondo conflitto mondiale, di cui propone una rilettura da una prospettiva del tutto originale. Nell'affollato elenco di quanti prendono parte al dibattito – animato da scambi epistolari e recensioni – si collocano critici autorevoli (Cecchi, Pancrazi e Bellonci, ad esempio) ma anche scrittrici e scrittori che animano l'entourage intellettuale dell'epoca (Aleramo, Banti, Bigiaretti, Manzini, de Libero, Morante, Masino, Maria Bellonci). Attingendo a materiali inediti dell'archivio decespeditano, l'intervento intende proporre una rilettura dell'opera per evidenziarne la valenza anche attraverso la rete di letture e pareri che ne accompagnarono la pubblicazione. A più di sessant'anni dalla sua apparizione, la ristampa del romanzo nel 2011, all'interno del volume dei Meridiani a lei dedicato, ne ha confermato la significatività e ha stimolato nell'ultimo decennio un rinnovato interesse scientifico, al quale si ritiene lecito far seguire l'inserimento della scrittrice e della sua produzione all'interno di un nuovo canone del Novecento.

Le ripeto che da questa sua opera – a tutt'oggi di gran lunga il Suo capolavoro – Lei deve aspettarsi moltissimo: e moltissimo verrà.

Oliviero Honoré Bianchi ad Alba de Céspedes, 14 febbraio 1950

A più di settant'anni dalla sua apparizione, la recente edizione negli Oscar Mondadori del romanzo *Dalla parte di lei*, con introduzione di Melania Mazzucco (2021), pone oggi all'attenzione del grande pubblico quel passaggio che il Meridiano Mondadori – pubblicato nel 2011 per le cure di Marina Zancan¹ – aveva già evidenziato nel più elitario ambito della ricerca, e cioè la legittimità di un inserimento di Alba de Céspedes tra le grandi personalità intellettuali, e della sua produzione all'interno di un nuovo canone letterario del Novecento. E dunque, come ho avuto modo di scrivere recentemente, al bando i *cabiers de doléances* per la pluridecennale marginalizzazione, direi giunto il momento di avviare una lettura 'da classico' del romanzo.²

In quest'ottica il ricco (e ancora per lo più inedito) epistolario di de Céspedes, custodito dalla Fondazione Mondadori di Milano, rappresenta uno strumento d'eccezione quale testimonianza dell'interesse suscitato dall'opera ancor prima della consegna all'editore. La sua pubblicazione (Mondadori, 1949) segna infatti per la scrittrice italo-cubana l'ingresso incontestabile nel panorama della grande produzione del Novecento sia per le soluzioni narrative adottate sia per le tematiche coraggiosamente affrontate all'indomani del secondo conflitto mondiale, di cui propone una rilettura da una prospettiva del tutto originale. Nell'affollato elenco di quanti prendono parte al dibattito – animato da fitti scambi di lettere e da recensioni soprattutto nel biennio 1949-'50 – si collocano critici autorevoli e temuti (Cecchi, Pancrazi e Bellonci, ad esempio)³ ma anche scrittrici e scrittori che animano il vivace e salottiero *entourage* intellettuale dell'epoca (tra gli altri Jovine,

¹ A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Zancan, Milano, Mondadori, 2011.

² L. SPERA, «La fine è certo disapprovabile», «Leggendaria», (2021), 150, 26-27: l'articolo si sofferma in particolare sulla recensione del romanzo che Michele Prisco pubblica sul «Vesuvio» del 4 marzo 1950. La citazione presente nel titolo del presente contributo è tratta da una lettera di Corrado Alvaro ad Alba de Céspedes del 3 settembre 1949 (Fondazione Mondadori, Fondo de Céspedes, coll. 147.16).

³ Per una riedizione delle loro recensioni rinvio a L. SPERA, *Alba de Céspedes e la critica illustre. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci*, «Bollettino di Italianistica», XV (2018), 1, 170-190.

Aleramo, Banti, Bigiaretti, Manzini, de Libero, Morante, Prisco, Masino, Maria Bellonci, Anna Garofalo).

Nel quadriennio 1948-'52 Alba de Céspedes è a Washington: anche per questo molti si impegnano ad alimentare un intenso colloquio a distanza con l'autrice, desiderosa di conoscere il parere degli esperti e dei lettori su un'opera che – ne era consapevole – sarebbe stata al centro di un fitto dibattito. È principalmente sui temi, sulla caratterizzazione della protagonista e sulla lunghezza dell'opera che si gioca la partita del successo, così che le scelte stilistiche – di cui pure ella rivendicherà la centralità nel corso dell'intera esistenza – passano quasi del tutto in secondo piano. «La fine è certo disapprovabile» scrive del suo romanzo in una lettera che invia il 22 ottobre 1949 al critico d'arte Libero de Libero, oggi custodita alla Quadriennale di Roma.⁴ E infatti, gli aspetti di cui più si discute in quel momento lambiscono appena la questione del valore letterario e ruotano fondamentalmente intorno al rispetto e all'infrazione delle convenzioni sociali da parte della protagonista Alessandra, con particolare attenzione al finale, la notissima «revolverata» contro «il migliore dei mariti» (intellettuale antifascista e partigiano, poi impegnato politicamente nell'Italia del dopoguerra) che sarà al centro dell'attenzione di due celebri recensori – Emilio Cecchi (*La nuova de Céspedes*, «L'Europeo», 23 ottobre 1949) e Pietro Pancrazi (*Dalla parte di lei*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1949) – sino a divenire un inconveniente «di carattere morale», così come l'indugio su ogni minimo sovvertimento dell'animo di Alessandra per pagine e pagine verrà giudicato eccessivo, tanto da generare una sorta di *monstrum* narrativo (ancora Cecchi).

Di quello che Adriana Chemello ha definito in un suo recente intervento «il romanzo dell'attesa»⁵ fornirà i principali snodi narrativi, troppo note sono le vicende in esso narrate. Romanzo di formazione, libro di denuncia, scrittura privata, *Dalla parte di lei* è raccontato da un io narrante dislocato nella memoria, quello cioè di Alessandra Corteggiani, così che l'intreccio si dispone su un doppio livello cronologico. Nella prima parte si narra l'infanzia della protagonista – dolorosamente posta in relazione con la memoria di un fratellino morto affogato nel Tevere ad appena tre anni e di cui le è stato dato il nome – e il suo rapporto con Eleonora, la madre, un'insegnante di musica che vincola la figlia al mito del sogno d'amore in opposizione allo squallore del proprio rapporto col marito. La seconda parte si svolge in Abruzzo dove, dopo il suicidio della madre – i cui sentimenti per il giovane Hervey, giovane rampollo di una ricca famiglia inglese che vive a Roma, si sono scontrati con la dura realtà – l'adolescente va a vivere in casa della nonna paterna, entrando così in contatto con un mondo rustico e ancestrale. La terza è il racconto della guerra e della Resistenza a Roma, sino alla reclusione della protagonista e al processo: l'iscrizione alla facoltà di Lettere, il lavoro, l'amore per Francesco (docente universitario, poi impegnato nella Resistenza), il matrimonio, l'impegno politico, sino all'omicidio del marito e alla scrittura della sua memoria difensiva; l'estensione temporale di quest'ultima sezione va dall'ottobre 1941, data dell'incontro con Francesco, al giugno 1944, a ridosso della Liberazione di Roma. L'ultimo frammento narrativo annuncia il dopo: l'arresto successivo all'omicidio, la scelta del silenzio davanti alla Corte, l'isolamento, la solitudine. Può risultare utile, ai fini del ragionamento che proporrò, ripercorrere in estrema sintesi anche la cronologia compositiva dell'opera. Nel luglio 1945 de Céspedes inizia la composizione del romanzo, che si protrae sino al 19 luglio 1948, quando

⁴ Il carteggio tra i due è stato recentemente pubblicato (L. SPERA, «Un gran debito di mente e di cuore». *Il carteggio inedito tra Alba de Céspedes e Libero de Libero*, Milano, FrancoAngeli, 2016).

⁵ A. CHEMELLO, *Il «momento della verità». Il romanzo dell'attesa di Alba de Céspedes*, in *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni*, Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017), a cura di G. Peron-F. Sangiovanni, Padova, Esedra Editrice, 2018, 291-308.

consegna il romanzo a Mondadori e parte per Washington; il 29 novembre 1948 corregge le bozze in modo tanto sostanziale che l'editore dovrà ricomporre tipograficamente il volume; il 29 maggio 1949, ancora da Washington, la scrittrice dà finalmente il visto ai stampi. Il 26 agosto 1949 il romanzo esce nella prestigiosa collana «Medusa degli Italiani», con grande successo di pubblico; sarà poi riproposto in collane diverse nel 1953, 1962, 1964, 1976. Nonostante sulla prima copia ricevuta a Washington, de Céspedes si fosse affrettata a registrare refusi e note correttive in vista di un'edizione scorciata per un editore americano che uscirà nel 1952 con il titolo *The Best of Husbands*,⁶ occorrerà attendere l'edizione del settembre 1994, dopo un'assenza di quasi vent'anni dal mercato editoriale, perché il pubblico italiano possa leggere il testo rivisto seconda la volontà dell'autrice.

I presupposti per fare del romanzo un classico sarebbero dunque già tutti in queste vicende editoriali, che raccontano le tappe di un'opera importante e destinata a rimanere a lungo sotto i riflettori. E del resto, in un recentissimo articolo dal profetico titolo *Classici. Quando, in Italia, il romanzo di Alba de Céspedes liberò le donne*⁷ Natalia Aspesi ricorda che nello stesso anno della *princeps* usciva in Francia il saggio storico-filosofico *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, anche questo, in diverso modo, destinato a modificare prospettive e immaginari. Lo scossone provocato dal romanzo è sotto gli occhi di scrittori e giornalisti che – come anticipavo – ne parlano e ne scrivono in varie sedi, pubbliche e private.

Come sempre solerte nel 'tracciare' la propria vita intellettuale, de Céspedes ha depositato tra le sue carte copia dei ritagli di stampa delle recensioni ricevute dal romanzo, con l'unica eccezione di un paio di esse, non registrate.⁸ L'elenco che qui presentiamo, una ventina di pezzi, certamente perfettibile per l'auspicabile ritrovamento di nuove acquisizioni, evidenzia anche a una prima lettura l'eterogeneo prestigio dei recensori e delle sedi editoriali in cui gli articoli appaiono (si va dall'«Europeo» al «Corriere della Sera», al «Giornale d'Italia», sino alla rivista senese «Ausonia» e al «Risveglio ossolano»):

- Anna Garofalo, «Dalla parte di lei». *Storia di tutte le donne*, «Gazzetta del Mezzogiorno», 9 settembre 1949
- Guido Lopez, *La fortuna di Alba*, «Il Giornale», Napoli, 6 ottobre 1949⁹
- Emilio Cecchi, *La nuova de Céspedes*, «L'Europeo», 23 ottobre 1949
- Giovanni Del Pizzo, *Il romanzo di Alba de Céspedes*, «L'Elefante», 27 ottobre 1949
- Pietro Pancrazi, *Dalla parte di lei*, «Corriere della Sera», 9 novembre 1949
- Robur., *Chi sono, che cosa fanno i comunisti? Non so. Non sono contenti...*, «Risveglio ossolano», 9 novembre 1949
- G.Nz., *Dalla parte di lei di A. de Céspedes*, «Letture», IV (1949), 11 novembre, p. 375
- Anna Banti, *Romanticismo polemico*, «L'Illustrazione italiana», 13 novembre 1949
- [Aldo]Cam[erino], *Il libro della settimana*, «Il Gazzettino», 29 novembre 1949
- Oliviero Honoré Bianchi, *Amaro amore nell'ultima de Céspedes*, «L'Umanità», 8 dicembre 1949

⁶ La traduzione-riduzione statunitense sarà recensita proprio da Anna Garofalo (*Anche in America Dalla parte di lei*, «Il Mattino d'Italia», 30 aprile 1953).

⁷ *Classici. Quando, in Italia, il romanzo di Alba de Céspedes liberò le donne*, «la Repubblica», 21 giugno 2021.

⁸ Si tratta delle recensioni a firma di Andretta e Gennarini, si veda oltre.

⁹ Con la segnalazione delle recensioni di Lopez e di Robur (v. sotto) si integra la *Bibliografia* curata da Laura Di Nicola che chiude il già citato Meridiano Mondadori (DE CÉSPÉDES, *Romanzi...*: si rinvia in particolare alle pp. 1740-1741 per la *Bibliografia critica* relativa a *Dalla parte di lei*).

- Oliviero Honoré Bianchi, *Omicida per amore*, «Il Corriere di Trieste», 6 gennaio 1950
- Oliviero Honoré Bianchi, *Alba de Cespedes. Dalla parte di lei*, «Ausonia», V (1950), 40, gennaio, pp. 52-53
- Gianna Manzini, *Intervista ritardata*, «Il Giornale di Sicilia», 10 dicembre 1949
- Goffredo Bellonci, *Dalla parte di lei*, «Il Giornale d'Italia», 14 dicembre 1949
- Ettore Allodoli, *Mariti e mogli*, «Il Mattino dell'Italia centrale», Firenze, 27 dicembre 1949
- Aldo Capasso, «*Dalla parte di lei*», «La Nazione italiana», 27 dicembre 1949
- Valeria Silvi, *Alba de Cespedes. Dalla parte di lei*, «Il Ponte», VI (1950), 1, gennaio, pp. 97-98
- Giuseppe Andretta, *de Cespedes, uno e due*, «Il Corriere di Foggia», 30 gennaio 1950
- Niccolò Molinini, *Dalla parte di lei. Romanzo*, «La disfida», gennaio-febbraio 1950
- Pina Ballario, *Donne e uomini in un romanzo*, «Il Tempo» (Milano), 2 febbraio 1950
- Gino Raya, *Dalla parte di lei*, «La Sicilia» (Catania), 6 febbraio 1950
- Edoardo Gennarini, «Corriere del giorno», 25 febbraio 1950
- M[ichele] P[risco], *Dalla parte di lei*, «Il Vesuvio», 4 marzo 1950
- *Dalla parte di lei*, «Sardegna illustrata», 11 maggio 1950¹⁰

Introduco i documenti su cui intendo richiamare l'attenzione (due, tre passaggi epistolari, tra l'altro provenienti da sguardi in qualche modo marginali nei vasti territori del carteggio decespadiano) con una convincente 'lettura' di Annalisa Andreoni:

Se «l'accoglienza della critica non poteva essere migliore», il romanzo fu tuttavia classificato con difficoltà dai primi recensori, che lo interpretarono generalmente o con la chiave della denuncia sociale o con quella del 'romanticismo'. Erano due chiavi di lettura opposte, ma entrambe portarono a un sostanziale fraintendimento del romanzo, appiattendolo sulla problematica femminista da un lato e sulla letteratura 'femminile' dall'altro. Ma non vi è sociologismo nella denuncia di Alessandra della condizione delle donne, perché è tutta filtrata attraverso il suo vissuto psicologico, e non vi è nulla di 'rosa' nel suo parlar d'amore, perché non riesce nel tentativo di costruire un rapporto positivo tra adulti e viene riassorbita nel mondo dell'infanzia, in cui il legame con la madre costituiva l'unica compiuta felicità. Alessandra è uno dei personaggi femminili più complessi della narrativa italiana del Novecento, ed è della stessa specie di quelli di Flaubert e di Virginia Woolf.¹¹

Per il versante della 'denuncia sociale' ho recuperato un'inedita lettera del 10 ottobre 1949 che la scrittrice, giornalista e traduttrice torinese Liliana Scalero¹² fa pervenire a de Céspedes, negli Stati Uniti, per il tramite di Mondadori. Mi pare infatti singolare (anche se non è questo l'unico caso) che sia proprio una donna, e una intellettuale, a valutare eccessivo il tono di rivendicazione della condizione femminile narrata dal romanzo:

¹⁰ La recensione, non firmata, appare nella rubrica «Vetrina di Apollo».

¹¹ A. ANDREONI, *Il gallo di Alba de Céspedes*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. Andreoni-C. Giunta-M. Tavoni, Bologna, il Mulino, 2017, 333-345: 344.

¹² Liliana Scalero (Torino 1895-1976). Sorella di Alessandra, traduttrice di grande valore che collabora con Mondadori. Scrittrice e giornalista, cosmopolita, traduce anche lei, ma dal tedesco (Goethe, Mann tra gli altri). Collabora a diverse testate giornalistiche. Al contrario della sorella, inizia a tradurre solo dagli anni Trenta, quando la censura fascista comincia a starle stretta. È autrice di numerosi romanzi e racconti.

Cara Alba de Céspedes,
 l'editore Mondadori mi ha inviato il Suo romanzo *Dalla parte di lei*, in cui ho trovato il Suo amichevole bigliettino. Ringrazio entrambi dell'invio, e per aver pensato a me. Poiché Lei è lontana e non ho il Suo indirizzo, ho pregato Arnoldo Mondadori di farLe avere questa mia a Washington e sono certa che lo farà subito. Nello stesso tempo l'ho assicurato che non mi mancherà modo di parlare del Suo romanzo sulle riviste e sui giornali cui collaboro. [...] I libri bisogna vivificarli e spingerli fin dai primi giorni, ma a Lei non manca certo l'interesse del pubblico femminile, che è poi il più vasto e anche il più sensibile. Era appena annunciato il Suo romanzo sul *Messaggero*, tempo fa, che vidi sul tram una signorina aprire un pacco con un libro e questo libro era *Dalla parte di lei*. Ne deve essere contenta. Io osservo quelle piccole cose.
 Ho letto in questi giorni con interesse il Suo romanzo, e non è stata piccola cosa leggerlo in meno di 48 ore, perché è molto lungo e complesso. In genere, cara Alba de Céspedes, leggo i romanzi soltanto dopo qualche anno, e dopo che siano ben collaudati. È un mio ottimo sistema, anche perché sono occupatissima nello scrivere io stessa, nel giornalismo, nelle traduzioni, e nel guadagnarmi la vita. Ma conoscevo Lei personalmente, eppoi ho recensito, anni fa, il Suo volume di novelle *Fuga*. Così ho voluto conoscere subito anche questo. Il romanzo è un notevole sforzo per delle energie femminili, ma Lei vi mostra tante delle Sue qualità che, ricorda, anche Adriana Tilgher apprezzava in discorsi e colloqui con me. Ha un senso vivo e netto della realtà e del vero, che fanno di Lei un'ottima scrittrice. Non sempre questo senso della realtà si accorda con certe notazioni magiche e irreali che Lei segue, forse per suggestione inconscia, non certo per moda. In un prossimo libro, se fossi in Lei, lascerei andare questo secondo tono, sfrondando i libri e lasciandoli più realistici e nudi. Ci sono tanti bei 'pezzi di costume' che mi hanno interessato: quelli della vita familiare in Abruzzo, della vita piccolo-borghese di Roma e di Prati, e certe osservazioni sulla psicologia degli uomini meridionali che Lei ben conosce e che sono gustose. Il romanzo è molto complesso e gli avrebbe giovato un minor numero di temi e di motivi. Lei ha voluto fare una specie di 'tesi del matriarcato', ma un matriarcato oppresso e dolorante, in cui v'è della verità, e delle notevoli osservazioni. Specialmente gli squarci di vita in Abruzzo sono interessanti e originali, non erano facili da fare, dopo tanti illustri esempi, e Lei vi dà delle note originali. La figura della madre è nettamente 'morettiana'; se n'è accorta? Alessandra è più moderna, surreale; la vecchia nonna più paesana e dannunziana. Insomma, vi sono tanti motivi pregevoli che, come vede, ho apprezzato e studiato. E qualche mia riserva naturalmente va presa come una critica doverosa ad una scrittrice piena di qualità, che merita di esser discussa. [...] ¹³

La linea interpretativa è chiara: ciò che di pregevole l'opera presenta ai lettori (più che altro alle lettrici, secondo il parere di Scalero) è una complessità che va però sfrondata di un certo accumulo di temi e motivi; anche la «tesi del matriarcato», seppure portatrice di qualche verità, è ricondotta a tale accumulo (in questo caso ideologico, pare di capire, un *surplus* di attribuzione di senso che non giova alla causa); si aggiunga un'apprezzabile propensione al descrittivismo (ma nelle pagine abruzzesi ogni descrizione è 'consustanziale' all'*iter* di formazione di Alessandra, lo sappiamo!) e una tendenza (inconsapevole, sembrerebbe di capire) ad adottare modelli letterari 'altri' (Moretti, d'Annunzio...). Nel complicato (e sapiente) destreggiarsi di Scalero tra positività e rilievi critici troviamo il manifestarsi di una difficoltà a collocare *Dalla parte di lei* nell'orizzonte di lettura del già noto: come solo le opere importanti sanno fare, il romanzo – per adottare una metafora calcistica – si 'smarca' dal consueto e corre in avanti, ponendo questioni che neppure una donna emancipata e colta come la mittente riesce ad accettare a pieno.

Il secondo passaggio epistolare è tratto da una lettera di appena qualche giorno dopo (il 23 ottobre dello stesso anno) inviata a de Céspedes dalla pittrice e giornalista Leonetta Pieraccini. Che Pieraccini sia moglie di Emilio Cecchi è informazione che avrei evitato di dare, come è ovvio, per

¹³ Fondazione Mondadori, Fondo de Céspedes, coll. 147.32. Qui e altrove nella citazione delle lettere il sottolineato dei documenti originali è stato reso col corsivo.

non ricondurla a un orizzonte di legittimazione maschile, ma mi obbliga a farlo il fatto che la lettera veicola all'amica lontana proprio la recensione dell'autorevole critico e consorte:

Carissima Alba,
ti mando il ritaglio dell'«Europeo» con l'articolo di Emilio. Anche io ho letto il tuo libro; e con un interesse che non è consueto in me per i libri di novellistica. Non sono d'abitudine una lettrice di romanzi e il più delle volte, quando mi ci metto, li trascino per le lunghe. Il tuo, un po' per merito dell'affezione che ti porto, e moltissimo per l'impostazione dell'intreccio e della tesi (particolarmente appassionante per una donna) non l'ho potuto abbandonare un giorno. Non ti faccio apprezzamenti e tanto meno critiche: non è davvero il momento, dato che mi son presa l'incarico di spedirti quelli del coniuge. Ma tengo a rallegrarmi teco per la vasta e importante opera che hai saputo condurre a termine con tanto onesto e serio impegno e ad augurarti di cuore il più grande successo. Tutte le donne si riconosceranno con emozione in tante vicende da te toccate con tanta sensibilità ed efficacia, in specie nella seconda parte del libro, nella vita coniugale di Alessandra. Gli uomini troveranno che manca la contropartita: finirai col dover scrivere un: 'dalla parte di lui'. Del resto un tantino troppo unilaterale, l'esposizione del rapporto d'amore e di vita familiare, appare anche a certe donne e un pochino anche a me. Ma ne ripareremo. [...]»¹⁴

Siamo, ancora una volta, al cospetto di uno sguardo decentrato, forse proprio per questo ancora più prezioso. Di nuovo, la lettrice coglie la presenza di una 'tesi', che a differenza però di quanto rilevato da Scalerò viene considerata «appassionante per una donna»: siamo dunque sul versante di un apprezzamento per il portato ideologico di un'opera considerata «vasta e importante». Anche in questo caso, la lettura rende però ragione di una complessità che si fa fatica a cogliere in tutta la sua portata e che caratterizza un'opera che per comodità, ancora una volta, viene ricondotta alle letture adatte a un pubblico femminile.

Siamo così al terzo parere, contenuto in una lunga lettera del diplomatico e giornalista Roberto Ducci,¹⁵ forse un'amicizia connessa alla professione del marito della scrittrice, anch'egli nel mondo della diplomazia italiana. L'epistola, spedita il 23 ottobre 1949 da Rio de Janeiro, rende conto di una attenta lettura 'non professionale' di cui si riporta un ampio stralcio:

Cara Alba,
ho finito ora di leggere il Suo libro, che avevo portato con me quaggiù. L'ho letto con grande attenzione e con assiduità, per quanto io sia ormai disabituato ai romanzi. Vorrei dire che credo sia un libro che *doveva* essere scritto e che è un libro coraggioso. Agli uomini non piacerà e ne parleranno male in pubblico: ma nessuno di loro si sarà potuto sottrarre a un impensato e incredibile esame di coscienza, e ciascuno si sarà sforzato senza quasi accorgersene di essere migliore con la propria donna per almeno ventiquattr'ore. (Infinitamente più facile quando, come nel caso mio, uno ne è molto lontano: condizione ideale per sentirsi gravido di peccati e carico di buoni proponimenti). E un esame di coscienza, come ci insegna la nostra Santa Chiesa, è sempre una buona cosa, anche se dopo si ricade nell'errore. Peccato per coloro che, come mio padre cui ho visto leggere il libro, giunti all'estremo limite della vita, sanno che ormai è ineluttabilmente tardi per mettere in pratica ciò che hanno appreso. Quanto alle donne non so. Le anglosassoni e le nordiche si sono già da secoli così bene accomodate alle manchevolezze degli uomini, che credo resteranno disturbate del libro e forse anche un poco intimamente rivoltate. Penso che gli uomini dei loro paesi lasceranno ad esse il compito di distruggere la tesi del libro: è prova della pienezza del dominio far difendere la

¹⁴ Fondazione Mondadori, Fondo de Céspedes, coll. 147.37.

¹⁵ Roberto Ducci (La Spezia 1914 – Roma 1985), pur convinto antifascista, nel 1940 tornò in patria per dare il suo contributo all'entrata in guerra dell'Italia. Inviato in Croazia, si distinse nel sottrarre la comunità ebraica alle persecuzioni naziste. Dopo l'8 settembre raggiunse il governo provvisorio, prima a Brindisi e poi a Salerno. Venne dapprima incaricato di condurre una trasmissione radiofonica di propaganda, dal titolo *L'Italia combatte*, che andava in onda dopo il giornale radio.

propria causa dai propri schiavi. (Abbiamo dato loro il voto; che cosa vogliono di più? E infatti esse vogliono ben poco di più che quella inutile e sbagliata eguaglianza nella carta bollata). Le latine e le slave approveranno il libro a gran voce: tanto più alta quanto più avranno in fondo a loro paura che tutto sia realmente vero: il che imporrebbe loro gravi sforzi e penose audacie, anche se non quella di prendere a rivoltellate l'uomo che dorme nel loro letto. [...] Ma nei paesi latini le donne non recensiscono i libri; e in quelli slavi i giornali non si occupano oggi di amore e di parricidio. Gli uomini meglio intenzionati che scriveranno del suo libro se la caveranno col minimo di serietà loro consentito e con una tenera benevolenza. O anche faranno delle riserve dal punto di vista letterario, quando vorrebbero farle dal punto di vista del fondo. Anche dal lato letterario io trovo il libro bello, e spesso molto bello. La cosa migliore mi sembra siano i capitoli sull'Abruzzo, ove è anche il miglior personaggio del libro. (Se Lei non è stata in Abruzzo altro che nel settembre-ottobre '43, questa è una delle cose di cui bisogna ringraziare la capitolazione). Avrei certo qua e là delle osservazioni da fare: molte dovute al fatto che, come uomo, sono naturalmente cartesiano; ma sarebbero di scarsa importanza. Ma proprio come uomo, e perché penso che il libro dovrebbe esser letto da molti uomini, avrei preferito che esso avesse qualche pagina di meno. Si ricordi di *All Passion Spent* della Woolfe¹⁶ [sic], che è anche sull'incomprensione degli uomini per le loro donne. E subito dopo aver scritto queste parole, gliene chiedo scusa: anzitutto perché se anche fossero giuste sarebbe troppo tardi, e poi perché so che cosa costa a un autore tagliare quello che ha scritto. E il libro è certo costato molto lavoro: mi racconterà anzi un giorno come ha fatto a essere per alcuni anni Alessandra, che è donna piuttosto diversa da Lei, o almeno da quella che Lei appare. Questa lettera è in definitiva un ringraziamento, e potrebbe essere anche un atto di contrizione. Abbiamo talvolta qualche ragione anche noi, poveri uomini (e Lei le fa dire qua e là a Francesco); ma è bene che siano state esposte così pienamente le ragioni delle donne. [...]¹⁷

Concludo questa selezionatissima rassegna di pareri con quanto scrive a de Céspedes nel Natale del 1949 Libero Bigiaretti, tra i suoi più cari amici, personaggio appartato e scontroso, scrittore perennemente alle prese con la sindrome del *parvenu*:

Cara Alba,

[...] Alessandra sta sui nostri tavoli, e non sai quanto si vuol bene a questa tua creatura. Per me non è neppure un romanzo: è Alba con la quale discuto per farmi convincere. Così non mi riesce di definire per filo e per segno [...] le dimensioni e la portata del libro. So che è un libro importante, che si può *rileggere*: miracolo che non si verifica da mezzo secolo. Se proprio ci tieni a conoscere una mia impressione negativa, ti posso dire tutt'al più che il difetto del libro è il suo eccesso: non lascia margini al lettore, dice tutto. Ciascun personaggio dice tutto. Ma anche per questo il libro è proprio di Alba: della / sagace, sapientissima, diabolica e adorabile Alba alla quale non si può nascondere nulla e che *dice tutto* con un'occhiata.¹⁸

Siamo in chiusura. Sull'onda delle parole di Bigiaretti, che lo definisce un libro importante che però dice troppo (ma che proprio per questo, pare di capire, si lascia «rileggere»), spero verrà perdonata la mia incursione nelle saccheggiate pagine calviniane di *Perché leggere i classici*. Da quel sapiente e notissimo elenco delle qualità che fanno di un libro un'opera di lunga gittata ho tratto alcuni spunti, che provo a elencare. *Dalla parte di lei* è un classico perché ci chiama fuori dalla sua contemporaneità, ma la illumina, dando una lettura ineguagliabile di anni tragici e cruciali per l'Italia che verrà; perché sa fare di Roma un panorama dell'anima;¹⁹ perché, come ha scritto recentemente Laura Fortini, «letto e riletto nel corso del tempo [...] ogni volta è nuovo e diverso»;²⁰ perché si è

¹⁶ Il romanzo è in realtà della scrittrice Vita Sackville-West, che a Woolf fu profondamente legata. Apparso nel 1931, fu tradotto in Italia nel 1935 da Alessandra Scalerò per Mondadori.

¹⁷ Fondazione Mondadori, Fondo de Céspedes, coll. 147.38.

¹⁸ Fondazione Mondadori, Fondo de Céspedes, coll. 147.61.

¹⁹ Cfr. L. SPERA, *Dalla parte di lei: la Roma di Alba de Céspedes*, «Esperienze letterarie», XLIII (2018), 3-26.

²⁰ L. FORTINI, *Divenire classica*, «Legendaria», (2021), 150, 23.

nascosto nelle pieghe della memoria di intere generazioni, contribuendo a delinearne l'immaginario; perché, infine, è un'opera poderosa, ma anche (o proprio perché) imperfetta.

SABINA CIMINARI
Université Paul-Valéry Montpellier

«Il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo».
Alba de Céspedes, il canone e Il rimorso

A dieci anni dalla pubblicazione del Meridiano dedicato ad Alba de Céspedes, una nuova stagione di interesse critico intorno alla sua figura è fiorita anche grazie alla recente ripubblicazione dei suoi romanzi di maggior successo (Nessuno torna indietro, Dalla parte di lei, Quaderno proibito). Se l'ingresso nel canone del Novecento letterario italiano di queste opere dovrebbe essere fuori discussione, così come l'importanza di Alba de Céspedes nell'ambito della narrativa del dopoguerra, una zona d'ombra sembra però ancora aleggiare sulla sua produzione narrativa successiva, a partire dal grande assente dal volume dei Meridiani: Il rimorso, pubblicato nel 1963. L'ultimo romanzo scritto in italiano dalla scrittrice, che intreccia in esso la forma di lettere e di diario, costituisce in realtà un momento essenziale nella sua evoluzione poetica, oltre che un punto di non ritorno in merito alla sua scelta di abbandonare progressivamente il milieu culturale italiano in favore della Francia, dove Il rimorso ottenne una fortuna critica tale da insospettire il suo editore italiano. Il romanzo sarà letto, quindi, alla luce dell'evoluzione dell'immaginario della scrittrice e della sua consapevolezza di sofferta esclusione: attingendo alla scrittura privata (lettere all'editore e pagine dei diari), si farà luce da una parte sul progressivo autoposizionamento di Alba de Céspedes ben oltre il campo letterario italiano e, al contempo, sulla sua volontà di incidere, tramite pagine che intendono suonare come la denuncia di un'intera generazione, sulla società italiana. E in particolare su quella società letteraria dalla quale si sente, in modo sempre più sofferto, spinta ai margini.

1. Introduzione: quale Alba de Céspedes?

Ragionare sul canone della nostra storia letteraria, nel caso di Alba de Céspedes, comporta la necessità di interrogarsi su molteplici livelli di problematizzazione. Ci si trova davanti, infatti, da una parte a una scrittrice che è entrata, da subito, in quello che potremmo definire un canone editoriale, corrispondente a un sostegno abbastanza continuo, e a una certa autorevolezza presso il suo editore, Mondadori; dall'altra a un'importante presenza nelle librerie, in particolare fra gli anni Quaranta – che corrispondono al successo di *Nessuno torna indietro*, pubblicato nell'agosto del 1939 – e gli anni Sessanta, che si concludono con la diffusione nelle sale dell'adattamento del romanzo *La bambolona*, con la regia di Franco Giraldi.¹ Le opere di Alba de Céspedes, lo attestano le tirature, sono state quindi molto presenti sul mercato editoriale della seconda metà del Novecento, ed è ragionevole supporre, se facciamo nostro il principio di una corrispondenza fra numero di vendite e numero di lettori e di lettrici, che de Céspedes sia stata molto letta dagli italiani e dalle italiane di quegli anni. D'altra parte, questa presenza editoriale non è stata mai originata dalla presenza del nome di Alba de Céspedes nei premi letterari perché, per sua scelta, i suoi romanzi e i suoi racconti non sono mai entrati nelle corse ai premi, in anni in cui una partecipazione ad essi poteva corrispondere a un importante riscontro in termini di visibilità: niente Bagutta né Viareggio né Napoli né Strega, per i romanzi di Alba de Céspedes, e ancora niente Mondello né Campiello, per citare alcuni dei più importanti riconoscimenti che hanno scandito la stagione dei grandi premi letterari del nostro Novecento.

A fronte di questo aspetto della sua storia editoriale, le opere di Alba de Céspedes presentano un'altra singolarità: de Céspedes ha attirato l'attenzione della critica letteraria, in anni nei quali

¹ Una fortuna ben diversa toccherà invece al suo ultimo romanzo edito, *Nel buio della notte*, che ottiene una sola edizione in Mondadori nel 1976 nella collana 'Scrittori italiani e stranieri', senza passare nei tascabili o in altre collane (se si esclude la diffusione nel settore dei libri per corrispondenza Euroclub, insieme a *Quaderno proibito*, nel 1980).

quest'ultima era salda nelle mani di un pugno di intellettuali (come Bellonci, Cecchi o Falqui),² eppure non è entrata nel canone letterario che ne avrebbe potuto assicurare, forse, una presenza nella storiografia letteraria e nella didattica. Il suo nome, quindi, corrisponde a poco più di un accenno nelle ricostruzioni storiografiche del dopoguerra, ed è praticamente assente dalla manualistica scolastica e universitaria. Se le cose sembrano cambiate, negli ultimi anni, anche grazie alla pubblicazione di una scelta delle sue opere nella collana dei 'Meridiani' Mondadori, pubblicazione che ne ha segnato l'ingresso – si spera definitivo – almeno nel canone editoriale,³ l'immagine di Alba de Céspedes che passa alla storia (della letteratura) è per lo più quella dell'autrice di un romanzo d'esordio capace di ridefinire il percorso di formazione delle donne nell'Italia fascista (*Nessuno torna indietro*) o di opere capaci di esplorare le sfaccettature dell'identità femminile (*Dalla parte di lei* e *Quaderno proibito*). La de Céspedes giornalista, la resistente, la sceneggiatrice, e ancora la poetessa e la narratrice in lingua francese, autrice delle *Chansons des filles de mai* nel 1968 e del romanzo sperimentale *Sans autre lieu que la nuit* (1973), come pure del romanzo storico e memoriale *Con un grande amore*, resta invece ancora per lo più sconosciuta, o nota solo a pochi addetti ai lavori.

Vien da chiedersi, quindi, nel momento in cui assistiamo alla riscoperta editoriale di Alba de Céspedes,⁴ da una parte quale sia la sua immagine consegnata alla storia letteraria – e forse anche quali siano le ragioni di questa immagine, e non di altre; e dall'altra se essa sia fedele all'evoluzione di una scrittrice che, dagli anni Sessanta, sembra aver lasciato l'Italia – ancor prima di lasciarla fisicamente – per aprirsi a una dimensione internazionale e cosmopolita che ha pochi eguali nel quadro della letteratura italiana. Insomma, se c'è una de Céspedes che è riuscita a entrare nel canone (quella che va, dicevamo, da *Nessuno torna indietro* a *Quaderno proibito*) ce n'è un'altra che sembra invece scomparsa, più o meno irrimediabilmente. Quale de Céspedes leggiamo, oggi? E questa de Céspedes che studiamo corrisponde all'immagine che, di sé, la scrittrice avrebbe voluto lasciare? E le ragioni di questa sua fortuna sono da considerarsi intrinseche, o estrinseche al valore delle sue opere?

Ancora pochi sono infatti gli studi intorno ai suoi ultimi due romanzi compresi nel volume dei Meridiani, il poco fortunato *Nel buio della notte* e *Con un grande amore*, rimasto inedito fino al 2011. In questa zona d'ombra sembrano essere finite anche altre belle pagine: si pensi a *Prima e dopo* e a *Invito a pranzo* (legati l'uno all'altro, e infatti usciti entrambi nel 1955), ancora troppo poco studiati,⁵ e la situazione non sembra diversa per i suoi primi racconti, raccolti con il titolo *L'anima degli altri* – nonostante siano stati oggetto, di recente, di una riedizione che arriva oltre ottant'anni dopo la prima pubblicazione (Maglione, 1935)⁶ – e per quelli di poco successivi, raccolti in *Concerto* (Carabba, 1937). Se anche la *Bambolona* – facciamo un salto in avanti di trent'anni – era stato

² Per un esame del rapporto fra Alba de Céspedes e la critica letteraria, si veda L. SPERA, *Alba de Céspedes e la critica illustre*. Dalla parte di lei tra Cecchi, Pancrazi e Bellonci, «Bollettino di italianistica», 2018, n. 1, 170-190.

³ Sono raccolte le pagine di *Nessuno torna indietro*, *Dalla parte di lei*, *Quaderno proibito*, *Nel buio della notte*, *Con grande amore*. A. DE CÉSPÉDES, *Romanzi*, a cura e con un saggio introduttivo di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 'Meridiani', 2011.

⁴ EAD., *Dalla parte di lei*, introduzione di Melania G. Mazzucco, Milano, Mondadori, 'Oscar Moderni', 2021; EAD., *Quaderno proibito*, prefazione di Nadia Terranova, Milano, Mondadori, 'Oscar Moderni', 2022; EAD., *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 'Oscar Moderni', 2022.

⁵ Fa eccezione il lavoro di A. VIRONE, «Tante cose da dire e da scrivere». *Alba de Céspedes e il laboratorio creativo di Prima e dopo (1955)*, Pisa, Pacini Editore, 2019.

⁶ A. DE CÉSPÉDES, *L'anima degli altri*, Roma, Cliquot, 2022.

inizialmente pensato come un «racconto lungo»,⁷ e ci sembra di poter sostenere che fosse da lei considerato – nonostante il successo che ha riscontrato – meno impegnativo,⁸ tutt'altra ambizione la scrittrice sembrava riversare, invece, sul grande escluso dai Meridiani: *Il rimorso*. Il romanzo che de Céspedes difese strenuamente con il suo editore, in un momento, certo, di difficoltà personale e lavorativa, ma che non esitò a definire il suo «libro migliore, il più importante»: «un grande libro»,⁹ di cui non resta praticamente più traccia e che, indipendentemente dal suo valore letterario – se l'interesse fosse quello di fare una classifica delle opere più valide di Alba de Céspedes, e non quello di ricostruirne il profilo e, con esso, la storia della cultura di un'epoca – è importante proprio perché interroga i confini del canone, fra l'immaginario della scrittrice e quello, possibile, dell'editore oltre che del lettore e del critico.

Nel caso specifico, *Il rimorso* interroga anche – e in modo nettamente in anticipo sui tempi – la questione della ricezione, nazionale e internazionale, di un'opera: proprio questo romanzo, infatti, la sua storia editoriale e la lettura critica che ne viene fatta, giocano un ruolo importante nella scelta che Alba de Céspedes fa, ad un certo punto del suo percorso personale e intellettuale, di guardare più alla Francia che al suo paese natale, l'Italia.

Poste queste premesse, il discorso intorno alla presenza di Alba de Céspedes nel novero di un possibile, nuovo canone delle lettere italiane del secondo Novecento si presenta in tutta la complessità che ha contraddistinto una scrittura capace – come è stato ricordato di recente da Nadia Terranova – di «essere sovversiva mimetizzandosi dentro un romanzo di genere».¹⁰

Indagare le forme che prende questa riflessione di Alba de Céspedes sul posto che intende occupare nella storia letteraria del suo Paese, così come la raccontano le sue carte private, si rivela centrale in un discorso intorno al suo rapporto con il canone. Seguire, poi, le tracce dell'evoluzione di questa domanda di senso – che nel suo caso, dicevamo, passerà dall'Italia alla Francia, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta – costituirà un punto successivo di riflessione, a partire dalla genesi e dalla composizione del *Rimorso*: un'opera che le costerà il suo rapporto, ventennale, con l'editore Mondadori, ma soprattutto che reca le tracce dell'operazione di non ritorno che de Céspedes è andata facendo negli anni, collocandosi sempre più oltre il campo letterario italiano. Pagine di rottura e di rinascita, completamente escluse dal canone delle nostre lettere.

2. «Il posto che penso mi spetti»

Sulla possibilità di un decentramento, rispetto al canone della letteratura, de Céspedes sembra essersi interrogata anche in anni ben precedenti al suo trasferimento oltralpe. Ed è significativo notare che un suo discorso intorno alla presenza, o meno, nel novero degli autori e delle autrici che contano, prende le mosse da un confronto con le sue colleghe. Già nel 1957, infatti, leggiamo nelle pagine del suo diario: «ormai per questa vita, il posto che penso mi spetti non potrò più conquistarlo». Affermazione tanto più importante, ai fini del nostro discorso, in quanto messa in relazione a una profetizzazione di un suo possibile declassamento rispetto ad altre scrittrici sue

⁷ Così lo definisce, quando è ancora in fase di elaborazione, in una lettera dell'8 novembre 1964 indirizzata a Vittorio Sereni (Archivio Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria Editoriale Autori Italiani, fasc. de Céspedes).

⁸ Un libro che la stessa de Céspedes definisce «di facile lettura, e anche divertente» (lettera di Alba de Céspedes a Sergio Polillo, 17 agosto 1968, citata in S. CIMINARI, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021, 334).

⁹ La lettera del 23 settembre 1964 di Alba de Céspedes a Arnoldo Mondadori è riportata integralmente ivi, 324.

¹⁰ N. TERRANOVA, *Prefazione*, in DE CÉSPÉDES, *Quaderno proibito...*, IX.

contemporanee: «nulla farà sì che io sia letta col rispetto con cui viene aperto, a priori, un libro della Ginzburg o della Morante», scrive de Céspedes facendo riferimento a due autrici, sia detto per inciso, della scuderia Einaudi.¹¹

De Céspedes non è, certo, l'unica a interrogarsi su questo aspetto, sollevando dubbi sul suo posizionamento nell'ambito della ricerca letteraria. Ancora più lucida, per esempio, sarà Anna Banti, che rispetto all'autodidatta de Céspedes aveva seguito degli studi in Lettere e si era avviata verso una carriera di storica dell'arte. Nelle pagine importanti delle interviste raccolte da Sandra Patrignani nel 1984 con il titolo *Le signore della scrittura* – un volume che, quando fu pubblicato, sembrò riguardare, a parte qualche eccezione, nomi praticamente ignoti o poco noti al pubblico e alla critica¹² – Banti afferma:

Sono citata nelle enciclopedie, sono presente nelle antologie. Ma una scrittrice, anche se di successo, è comunque emarginata. La diranno grande fra le altre scrittrici, ma non la equipareranno agli scrittori. È un'usanza diffusa.¹³

Se Banti, non senza autorevolezza, sembra sentirsi al sicuro dal punto di vista del canone, seppur limitata nel confronto esclusivo con altre scrittrici, de Céspedes sembra esprimere una coscienza più sofferta della sua marginalizzazione, e adoperarsi per combatterla. È quanto testimoniano da una parte le carte private e dall'altra una fonte come le lettere all'editore, fra privato e pubblico, che si rivelano tanto più importanti nell'analisi di scritture di donne alle prese con un mondo declinato quasi esclusivamente al maschile, nei confronti del quale sembrano condurre una battaglia continua per conquistare il centro.¹⁴

Cosciente, infatti, di avere – almeno fino agli inizi degli anni Sessanta – dalla sua parte il pubblico, de Céspedes dimostra una forte consapevolezza di avere più difficoltà nello stringere le chiavi di ingresso della porta che le permetterà una piena consacrazione; cerca quindi l'appoggio della critica letteraria¹⁵ e, soprattutto, il sostegno del suo editore.

La scrittura privata, diaristica ed epistolare, di Alba de Céspedes si presenta quindi costellata da quelli che potrebbero essere letti come dei veri e propri appelli, dei richiami che presentano con forza, da una parte, la specificità – sotto il segno, anche, del femminile – del suo profilo e dall'altra il sospetto che proprio questa specificità, unita ai caratteri del suo lavoro, abbia costituito un freno alla sua affermazione.

Se il 30 gennaio del 1964 (*Il rimorso* è uscito sei mesi prima) la scrittura privata testimonia un momento di particolare serenità della scrittrice, che scrive di avere «il sentimento di essere nella pienezza della mia vita di donna e di scrittrice», solo qualche giorno dopo¹⁶ – il 5 febbraio 1964 – registra un momento di sconforto al quale facciamo riferimento solo perché – indipendentemente

¹¹ Per la citazione dalle pagine del diario scritte il 24 settembre [1957], rimandiamo a CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 23.

¹² Si vedano le riflessioni intorno alla critica femminile italiana contenute in M.C. STORINI, *Il secchio di Duchamp. Usi e rinsi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*, Pisa, Pacini Editore, 2016, 13.

¹³ S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, 106.

¹⁴ Ci si permette di rimandare, per un'analisi del tema, all'introduzione al mio volume CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 19-35.

¹⁵ «a me preme avere la critica più ancora del pubblico», scrive ad esempio all'editore francese, François Wahl, il 19 febbraio 1964 (la lettera è citata in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 98).

¹⁶ La datazione delle pagine in questione presenta qualche incertezza che meriterebbe ulteriori approfondimenti filologici, in quanto dopo il 30 gennaio la scrittrice sembra retrodatare alcune note di diario.

dalle cause che lo hanno scatenato – presenta dei caratteri di perentorietà che, nel tono drammaticamente sicuro, ci rimandano a una riflessione ricorrente sul valore della propria scrittura:

Ormai il destino dei miei libri è scontato. Nessuno li legge, nessuno li leggerà in futuro. La mia carica vitale è riuscita a farmi avere un successo personale, nient'altro. Sarei dovuta rimanere in Italia dopo Invito a pranzo. La partenza, lo sprezzo del potere della coterie. E ora lo pago. Ma non avrei saputo pagare altrimenti.

Nessuno legge questo ultimo libro, quelli che lo leggono lo apprezzano; ma di fronte agli altri, nessuno lo difende. Lettere, telefonate (rare) Nessuno mi cerca più del mondo letterario, se non per convenienza propria [...] La strada della lontananza, del silenzio, dell'accettazione della sorte decretatami, mi pare la migliore. [...] Devo accettare anche se è amaro: la nuova generazione mi ignora, non m'insulta neppure. Cosicché rileggendo il libro nella traduzione, finisco con avvedermi d'innumerabili difetti. Forse è brutto: eppure è il solo mio libro in cui credo pienamente. Non accade così per ogni opera mancata?¹⁷

L'«opera mancata» in questione, sulla quale riflette al momento della sua rilettura in traduzione, riguarda le pagine del *Rimorso*: il romanzo sul quale aveva tanto investito, in termini di tempo e di impegno. Vien da chiedersi, leggendo queste pagine, dove sia finita la de Céspedes sicura, direttrice di «Mercurio», una delle più importanti riviste del dopoguerra, che scriveva nel 1946 al suo editore Arnoldo Mondadori: «Ho vinto una battaglia tremenda con un ambiente che mi era dapprima tutto ostile e che adesso non muove un passo senza di me». O quella che, al momento della sua partenza per gli Stati Uniti, poteva leggere sulla stampa: «Per i salotti letterari romani, è proprio come se fosse un lutto».¹⁸

Cosa sia successo in questi venti anni, come si sia consumato il distacco di Alba de Céspedes dalle lettere italiane è questione troppo complessa per essere affrontata in questa sede. Certo però è che gli archivi conservano testimonianze della sua qualità di autoriflessione e di consapevolezza. È il caso della lettera che scriverà, l'8 maggio 1966, a Vittorio Sereni: una lunga lettera manoscritta che è restata nell'archivio della scrittrice e che quindi, si potrebbe ragionevolmente supporre, non essere mai arrivata a destinazione. In essa de Céspedes, impegnata con la rilettura e la correzione del *Rimorso* e di *Nessuno torna indietro* per delle nuove edizioni – la filologia dei testi a stampa di un'autrice di successo non smette di svelare sorprese – ritorna sul valore di questi suoi romanzi. De Céspedes fa riferimento alla rilettura delle pagine del *Rimorso* che le è stata necessaria per apportare i tagli richiesti per l'edizione americana prevista nel 1967 e scrive:

Finito il lavoro mi sono convinta una volta di più del valore di esso. Nessuno legge, oggi, se non frettolosamente o per scopi precisi. Ma io le vorrei chiedere di rileggerlo perché Il Rimorso è un grande romanzo e non è l'entusiasmo che ha suscitato presso alcune persone veramente autorevoli, sibbene il mio stesso senso critico a convincermene. [...] mi sono convinta che in nessun altro romanzo, la condizione presente dell'uomo, anche di fronte al

¹⁷ Le citazioni sono tratte dal diario intitolato «Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965», conservato all'Archivio di Alba de Céspedes presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, b. 37, f. 2 (d'ora in poi FAdC). Alla stessa collocazione vanno ricondotte tutte le citazioni dai diari del presente saggio. Si coglie l'occasione per ringraziare Franco Antamoro de Céspedes, figlio ed erede della scrittrice, la cui generosa disponibilità gioca un ruolo tutt'altro che secondario nella fioritura di studi intorno alla scrittrice. In attesa della pubblicazione integrale dei diari della scrittrice, si veda il lavoro di A. D'ANTONI, *Per un'edizione critica dei Diari di Alba de Céspedes*, tesi di dottorato in Scienze documentarie linguistiche e letterarie (curriculum in Studi di genere), XXIX ciclo, Sapienza Università di Roma, 2017.

¹⁸ La lettera, del giugno 1946, è citata in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 67, mentre il ritaglio, conservato nell'archivio della scrittrice, ma senza indicazione della fonte né della data, è intitolato *Alba va in America*, a firma di Lamberti Sorrentino e databile al 1948, anno della partenza per gli Stati Uniti (FAdC, b. 111, f. 1, pagine numerate 166-167).

passato, è stata descritta, espressa, con tanta concisione, sobrietà, poesia. Sono pagine di grande importanza e moltissime altre potrei segnalarle – quasi tutte quelle di Guglielmo, per esempio – ma dovrei cominciare ad additarle la costruzione stessa del romanzo, il retroterra di ogni frase, lo spessore d'idee che contiene.

Il concetto chiave di questo passaggio, che costituisce un'autodifesa e, quasi, un appello, ci sembra poter essere individuato proprio nell'insistenza sul tema ideologico: «Il fatto è che in Italia, un paese che pure ha dato il suo valido contributo alla filosofia, i libri che contengono *idee*, sono sottovalutati. Sul valore della mia opera, so di non sbagliarmi».¹⁹

La dichiarazione non sorprende per una intellettuale *engagée* come de Céspedes che sarà capace, di lì a poco, di entusiasinarsi per il '68 francese, e di arrivare a chiudere le porte a un'Italia che sente aver voltato definitivamente le spalle ai principi che avevano guidato la Resistenza. Ma colpisce la capacità di mettere in relazione questo dato – la resistenza del pubblico a romanzi ideologici come il suo *Rimorso* – con la politica editoriale della Mondadori di quegli anni, accusata di portare avanti una comunicazione, intorno al romanzo, connotata in modo da far perdere ad esso quell'autorevolezza che le sarebbe dovuta arrivare, invece, dai numeri fino ad allora garantiti in termine di lettori. Ecco i termini del *j'accuse*: «Perché [la Mondadori] scrisse la più letta, più venduta, creando un modello scadente, mentre non scrivevano le stesse frasi per lanciare Hemingway (mettiamo) che era davvero il più venduto, allora».²⁰

Contro cosa sta puntando il dito de Céspedes? contro una politica editoriale che, seguendo quella distinzione che lo stesso Vittorio Sereni avrebbe definito, più avanti, pericolosa, perché separava valore e successo,²¹ sembrava relegare le donne che scrivono al secondo aspetto, togliendo loro l'accesso a un'autorevolezza destinata a caratterizzare esclusivamente la produzione degli scrittori.

Nel passaggio alla scrittura privata, diaristica, il ragionamento intorno al proprio impegno sarà ancora più esplicito. Sempre in relazione alle pagine del *Rimorso*, infatti, annota nel 1960: «il romanzo, anzi il libro, sarà qualcosa [sic] serio. In Italia, troveranno più serio magari il bla-bla di altri scrittori, uomini. Che importa?».²²

3. Da un canone all'altro.

Importa eccome, in realtà. O almeno, le importerà al punto da spingerla a considerare la possibilità di proseguire il suo percorso di scrittrice e di intellettuale *engagée* altrove. Nell'indicazione esplicita del nome del suo Paese, infatti («in Italia»), è possibile riscontrare la genesi di quella che sarà una svolta nella sua biografia. De Céspedes comincerà a gravitare sempre di più a Parigi al punto da scegliere di trasferirvisi per confrontarsi, appunto, con un *milieu* intellettuale diverso: a Parigi, avrebbe scritto, «sono soltanto uno scrittore mentre qui [in Italia] sono una donna alla quale si perdona di essere uno scrittore».²³

¹⁹ La lettera, datata 8 maggio 1966 e all'attenzione di Vittorio Sereni, è trascritta in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 329-333 (corsivo nostro).

²⁰ Ivi, 331.

²¹ Per la politica editoriale di Vittorio Sereni, e la sua critica alla separazione fra «vendite e prestigio», si veda G.C. FERRETTI, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori-il Saggiatore, 1999, 112.

²² «Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «9 ottobre [1960] ore 24» (in FAdC).

²³ La citazione, dal diario del 31 agosto 1960, è riportata in M. ZANCAN, *Cronologia*, in DE CÉSPÉDES, *Romanzi...*, CXVIII.

Il rimorso giocherà un ruolo non secondario in questo passaggio, e non solo perché viene scritto in gran parte in Francia. Non dimentichiamo infatti che il nucleo generatore del romanzo, con il titolo *Il piacere e la colpa*,²⁴ conosce le sue prime battute in Italia, quando la scrittrice registra il distacco sofferto verso la società letteraria romana («Non posso più vivere a Roma», scrive già nel dicembre 1956), oltre ai timori legati a un successo che sente diventare sempre più grande in Francia.

De Céspedes legge sempre più in francese; si confronta sempre più – e il suo essere bilingue e cosmopolita giocherà un ruolo non secondario in questo – con il cinema e con la letteratura francesi, più ancora che italiane. È una storia, questa, ancora tutta da scrivere che la distingue dalle altre intellettuali e scrittrici della sua generazione per la forza – e la capacità – del suo immergersi nella lingua e nella cultura francesi. Guarda all'amato Albert Camus (di cui non a caso *Il rimorso* registra la morte, definita come un'«assenza che impoverisce il mondo»,²⁵ avvenuta nel gennaio del 1960), ad André Gide,²⁶ alle pagine di Jean-Paul Sartre e di Simone de Beauvoir ai quali era vicina, e che considerava molto più avanti degli scrittori italiani coevi:

Dove, ad esempio trovare [nella letteratura italiana] sia pure il mondo rappresentato ne *L'âge de la raison*, di Sartre, ne *L'Invitée* di Simone, dove quello che descrivono i romanzi inglesi e francesi sia pure scadenti? La nostra non è una nazione è una periferia.²⁷

Quando deve paragonare ad altre le sue pagine non guarda, ad esempio, alle lettere italiane ma si confronta con i grandi classici della letteratura francese, come Balzac: quando la scrittura privata riflette il timore, in relazione al romanzo, di essere davanti a un esempio di scrittura troppo «dogmatico», perché i personaggi sono animati da passioni oggi inesistenti, avanza il sospetto di stringere con essi un rapporto simile a quello che aveva Balzac.²⁸

Senza dimenticare l'epigrafe del romanzo: una citazione da uno dei suoi poeti preferiti, René Char («Dans l'éclatement de l'univers/que nous éprouvons, prodige!/les morceaux qui/s'abattent sont vivants»). Lo stesso Char al quale avrebbe dato in lettura le sue *Chansons*, ricavando, dal suo giudizio entusiasta e positivo («vos poèmes sont parmi les plus libres et les plus justes qu'il m'ait été offert de lire depuis longtemps à propos d'un 'événement' capital», le scrive il poeta),²⁹ una delle maggiori soddisfazioni della sua vita di scrittrice.

I debiti del *Rimorso* verso l'atmosfera e la cultura francesi, le quali le sembrano offrire la prova di quello sconvolgimento («éclatement de l'univers») che di lì a poco avrebbe segnato anche le cose italiane, sono a tal punto presenti da segnare la storia del romanzo anche in ambito editoriale.

²⁴ *Il piacere e la colpa* è anche il titolo che Gerardo, uno dei protagonisti del romanzo, penserà di dare all'opera che sta scrivendo.

²⁵ DE CÉSPÉDES, *Il rimorso*, Milano, Mondadori, 1963, 224.

²⁶ Si vedano alcuni dei riferimenti allo scrittore francese presenti in ZANCAN, *Cronologia...*, LXXX, CV-CVI.

²⁷ «Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «sabato 25 luglio, notte» (in FAdC).

²⁸ «ho paura che il romanzo sia troppo dogmatico, che tutti i personaggi siano animati da passioni che cinque persone qualsiasi oggi sarebbero incapaci di provare. Anche Balzac diceva lo stesso dei suoi personaggi» («Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «24 luglio [1960]») (FAdC). Trasferitasi a Parigi, andrà ad abitare in un appartamento davanti alla casa che era stata occupata da Balzac, in rue Raynouard, come è ricordato in E. MERLO, *La biblioteca di Alba de Céspedes*, «La Fabbrica del Libro. Bollettino di Storia dell'editoria in Italia», X (2004), 2, 5: <https://www.fondazionemondadori.it/pubblicazione/20042-2> (data consultazione: 03/11/2022).

²⁹ La lettera, datata 31 gennaio 1969, è riprodotta in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, 69.

È il caso di un *casus belli* che avrebbe segnato la Mondadori dei primi anni Sessanta, al punto da richiedere l'intervento diretto di Arnoldo Mondadori, oltre che una sorta di inchiesta interna in casa editrice. Un confronto-scontro che, dicevamo, giocherà un ruolo non secondario in quella che si rivelerà una scelta senza ritorno di Alba de Céspedes in favore del suo editore francese, quasi a suggellare la fine del sodalizio trentennale con i Mondadori.

L'origine di questo spostamento di asse va ricondotto, ufficialmente, alle vicende relative alla corsa ai premi. Contrariamente alla sua scelta di non partecipare ai premi,³⁰ infatti, scelta rivendicata apertamente, Alba de Céspedes nel 1963 sembrò esitare in relazione a una sua possibile partecipazione al premio Viareggio proprio con *Il rimorso*. Lo stesso anno in cui il suo amico Guido Piovene, anch'egli da sempre estraneo ai premi letterari, si sarebbe deciso a ritornare alla narrativa e a partecipare al Viareggio con il libro-pamphlet *Le furie*,³¹ grazie anche all'appoggio di Alberto Mondadori. La vicenda, resa nota all'epoca dalla stampa,³² documentata dal libro di memorie di Mimi Piovene, *I giorni della vita*,³³ nel 1987, e dalla pubblicazione, nel 1996, della pubblicazione della corrispondenza di Alberto Mondadori,³⁴ avrebbe contribuito a lasciare uno strascico importante nelle relazioni editoriali fra de Céspedes e la Mondadori, come dimostra la lettura della vicenda 'dalla parte di lei', così come rivelano le carte editoriali: «Je n'arrive pas à oublier ce qu'on a fait contre ce livre», avrebbe confessato anni dopo al suo editore francese che, da quel momento, si confermerà come il suo editore «tout-court».³⁵ Mentre nella scrittura privata si trovano le spie di una lotta sentita da Alba de Céspedes come molto più profonda, fra due mondi che fino ad allora erano stati, invece, non solo conciliabili, ma solidali. La virulenza dell'attacco è la spia della forza del distacco e della profondità della ferita:

Lotta, strenua, con i Mondadori. Non è solo un mondo contro un altro, ma la fine dell'uno contro la travolgente verità dell'altro: del mio. Attorno a me serpeggia la stupita ostilità dei "morti", pronti a sbarrarmi la via con i loro cadaveri. Riconosco che a volte è difficile scavalcarli e che il loro lezzo mi prende alla gola.³⁶

Quello che la pubblicazione della corrispondenza editoriale rende evidente è il fatto che, in Mondadori, si scelga di condurre una vera e propria inchiesta motivata dalla volontà di documentare le ragioni di quello che è letto come un successo inspiegabile: diecimila copie che si registrano nelle vendite del *Remords*,³⁷ pubblicato l'anno successivo alla prima edizione italiana – quindi a ridosso di essa, a testimonianza di un'affermazione rapida della scrittrice in una casa in cui

³⁰ Si veda, ad esempio, la dichiarazione in una lettera indirizzata il 10 giugno 1976 a Polillo, nella quale si parla della sua quanto mai esplicita decisione di non partecipare ai premi come della «sola forma di dignità che, a mio parere, distingue dagli altri un autore serio» (cfr. CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 76).

³¹ G. PIOVENE, *Le furie*, Milano, Mondadori, 1963.

³² Si vedano le pagine della rivista «Vita», conservate in copia anche nella corrispondenza intercorsa fra Alba de Céspedes e Alberto Mondadori nelle quali, sotto il titolo *Manovre al Viareggio*, la rubrica *Vita culturale* mette in relazione il «favorito Piovene» con il ritardo della pubblicazione del romanzo di Alba de Céspedes (*Manovre al Viareggio*, «Vita», V, 225, 6 agosto 1963, 30-31).

³³ M. PIOVENE, *I giorni della vita*, con la collaborazione di Luciano Simonelli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, 240-243.

³⁴ A. MONDADORI, *Lettere di una vita. 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di G.C. Ferretti, Milano, Mondadori, 1996, 763-765.

³⁵ La lettera, indirizzata a François Wahl l'11 gennaio del 1965, è citata in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 102.

³⁶ «Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965»: «Roma 21 agosto 1963» (in FAdC).

³⁷ A. DE CESPEDES, *Le rémords*, trad. fr. di L. Bonalumi, Paris, Le Seuil, 1964.

aveva fatto il suo ingresso solo dieci anni prima –³⁸ a fronte di un'accoglienza tiepida, in Italia. Ha successo oltralpe, concluderà la relazione interna a firma di Maria Teresa Giannelli, che presenta dei toni fermi e poco lusinghieri verso il romanzo, per delle ragioni che sembrano quasi estrinseche al suo valore. *Il rimorso* infatti

si presenta come un antidoto ai tecnicismi dell'antiromanzo [...] mentre offre gli ingredienti del romanzo tradizionale trattati nel più ortodosso spirito di Saint-Germain-des-Près. A parte l'insana smania di fataleggiare che caratterizza la protagonista, *Il Rimorso* ha effettivamente parecchi punti di contatto con *I Mandarini* della de Beauvoir. Sembra quasi che sia stato scritto per un pubblico francese, invece che italiano.

Il tutto all'interno di una considerazione generale, anch'essa *tranchante*, sulla reciproca conoscenza fra Italia e Francia:

Quanto al livello letterario della de Céspedes, elogi enfatici e smisurati per le doti di introspezione, l'opulenza dello stile, ecc. l'ignoranza delle cose letterarie italiane in terra di Francia è tale – non occorre ricordarlo – da rendere astratti e campati in aria tali giudizi, privi di qualsiasi fondamento o rapporto storico.³⁹

Al di là del giudizio di valore che questa relazione interna in Mondadori rivela, ai fini del nostro discorso essa è indicativa non solo della distanza che sta separando un'autrice dal suo editore, ma del divario, a livello di immaginario, che il *Rimorso* comincia a giocare nella biografia di Alba de Céspedes. La scrittrice, infatti, all'oscuro di tutto, sembra trovare proprio nel successo riscontrato oltralpe la forza di superare quel momento di smarrimento e di incertezza che la scrittura diaristica sta registrando. E arriva quindi, seppur in una dichiarazione che sembra chiaramente ostentatoria, nel quadro dell'autodifesa alla quale si era dovuta sottoporre, a spostare il discorso dalla differenza di mercato alla differenza di valorizzazione, e a ribadire la sua certezza circa il valore della sua opera:

IL RIMORSO non è soltanto il mio libro migliore, il più importante, ma è un grande libro. Ne sono stata sempre sicura, e il successo in Francia, me ne dà la riprova. È un libro che può non piacere ad alcuni per le sue idee, per la novità della costruzione, e perché obbliga a pensare, a fare una sorte di esame di coscienza; cioè proprio per il suo valore. Perché discute e mette in causa i temi fondamentali delle nostre esistenze.⁴⁰

Oltre all'insistenza sul tema ideologico, sul quale ci siamo già soffermati, del tutto coerente con la scelta, in quegli anni, d'imporsi come un'intellettuale impegnata,⁴¹ è evidente il fatto che il

³⁸ Con la traduzione di *Quaderno proibito* (1952), che vede la luce nel 1954, de Céspedes aveva infatti iniziato ad essere tradotta nella collezione 'Méditerranée' delle Éditions du Seuil.

³⁹ La relazione, evocata per la prima volta da Cadioli nel suo saggio consacrato alle relazioni fra de Céspedes e Mondadori (A. CADIOLI, «In nome della comune passione». *Il lavoro con Mondadori*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, 372), è citata in stralcio in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 104. E sfogliando la critica francese ci si imbatte, fra gli altri, in un articolo intitolato *Alba de Céspedes et les 'mandarins' italiens*, a firma di J.-C Daven, per la *Tribune de Lausanne*, datato dalla scrittrice «8.10.64», negli album sui quali raccoglieva i ritagli stampa relativi alla sua fortuna critica («Album VIII», b. 113, f. 2, 160 (in FAdC).

⁴⁰ La lettera, scritta a Parigi il 23 settembre 1964 e indirizzata ad Arnoldo Mondadori, è trascritta in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 324-327: 324.

⁴¹ Per il tema dell'*engagement*, nell'immaginario e nella biografia di Alba de Céspedes a ridosso degli anni Sessanta, si veda S. CIMINARI, *Una scrittrice engagée. La svolta del '68 nella biografia e nella scrittura di Alba de Céspedes*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI-Associazione degli Italianisti (Bologna,

prendere in conto l'impatto che la sua opera ha sul pubblico spinga de Céspedes non solo a chiedere i conti al suo editore ma a rideclinare quel binomio fra valore e successo editoriale sul quale si era già soffermata:

Come mai in Francia si vende in modo tanto eccezionale? Non si tratta di una differenza di mercato. Gli altri miei libri si sono venduti bene sia in Italia che qui. Qui si vendono gli stessi libri che hanno successo in Italia, del resto: *Il Gattopardo*, *I Finzi Contini*, (sebbene meno che da noi) *La Ragazza di Bube*, *La Noia*. *Un amore* di Buzzati, come saprai, è andato bene e va bene. Dunque non v'è differenza di mercato e di criterio. IL RIMORSO in Italia non si vende, non se ne è parlato che in principio, perché l'editore, voglio dire la Casa editrice, non si è occupata di nulla, nemmeno una vetrina, una raccomandazione particolare ai rappresentanti, ai librai.⁴²

Di fronte a queste considerazioni che riguardano le scelte promozionali della Mondadori di quegli anni, de Céspedes si vedrà quindi spinta a compiere quel passaggio da Roma a Parigi che comporterà un notevole cambiamento nel suo immaginario letterario, oltre che la scelta di scrivere in una lingua diversa dalla sua lingua materna, l'italiano.

Senza arrivare al punto da sostenere un rapporto diretto fra l'insuccesso in Italia del *Rimorso* – che trova conferma, fra l'altro, nella storia editoriale del romanzo fino ai giorni nostri – e la scelta di lasciare l'Italia, è però possibile sostenere che il ruolo delle pagine di questo romanzo 'di idee' del 1963 sia stato anche quello di consolidare de Céspedes nella decisione di imprimere una svolta nella sua biografia e nella sua poetica. Una nuova fase inizia, quindi, sulle rive della Senna, per de Céspedes, che da mondadoriana per eccellenza si trasforma in autrice francese e internazionale, le cui opere circolano ben al di là del contesto al quale fanno riferimento e al luogo di produzione,⁴³ capace di entrare nel catalogo delle collezioni francesi (il 'Cadre rouge') delle Éditions du Seuil. L'ultima tappa, forse, di quella dichiarazione di intenti, datata proprio all'indomani della pubblicazione del *Rimorso*, che è restata nelle carte private ma che ci sembra significativa per l'analisi della poetica decéspedesiana:

Necessità di scrivere ad Alberto [Mondadori] per spiegargli la mia presente condizione: il passaggio che devo fare da un autore creduto vendibile a milioni e sul quale è stata in questo modo condotta la pubblicità, alla verità dell'autore che vende pochino, ma che lascia un'impronta profonda nel lettore e nel critico.⁴⁴

4. Il tempo dei «romanzi-denunzia»

Il rimorso, quindi, con la sua diversa sorte, fra Italia e Francia; con un successo francese che, scriverà, la «ripaga delle ingiustizie italiane»,⁴⁵ permette ad Alba de Céspedes la realizzazione di un ulteriore passo nella sua poetica e nella costruzione di un'immagine di sé, confermando quello che le riflessioni della scrittrice, contemporanee al primo stato di lavorazione del romanzo, avevano già

13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana-F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [data consultazione: 03/11/2022].

⁴² Dalla lettera, già citata, del 23 settembre 1964, riportata in CIMINARI, *Lettere all'editore...*, 325-326.

⁴³ Caratteristica, questa, di quella che in ambito anglosassone viene definita la World Literature (cfr., fra gli altri, D. DAMROSCH, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003).

⁴⁴ La citazione, tratta da una pagina del diario del 7 maggio 1964, è riportata in S. CIMINARI, *Nel buio della notte. Notizie sui testi*, in DE CÉSPÉDES, *Romanzi...*, 1668.

⁴⁵ «Diario 21 agosto 1963-19 febbraio 1965»: «7 ottobre [1964], notte» (in FAdC).

suggerito, ossia che la posta in gioco è alta: «Oggi domenica di lavoro al romanzo; o è il più bello dell'epoca o è una porcheria, non vi sono vie di mezzo».⁴⁶

Significativa, in relazione alla forma del romanzo epistolare⁴⁷ adottata per questa opera, la scelta di «una scrittura totalmente autoreferenziale» (il diario) e delle «scritture relazionali» (le lettere) come misura centrale di composizione dell'architettura romanzesca.⁴⁸ Una forma che, da sola, è infatti la prova della profonda corrispondenza fra quest'ultimo romanzo scritto in lingua italiana e la poetica di una scrittrice che ha scritto e conservato lettere e diari per tutta la vita. Ne è prova il suo ricco archivio, conservato oggi alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, in cui la corrispondenza si trova classificata dalla stessa de Céspedes che aveva distinto la corrispondenza personale e quella professionale e, all'interno di quest'ultima, rubriche come 'Scrittori', 'Relazioni intellettuali' o 'Lettori'. Sono state scritte pagine interessanti sull'intreccio fra «esperienza e narrazione» in Alba de Céspedes, fin dal volume-intervista firmato da Piera Carroli, apparso pochi anni prima della scomparsa dell'autrice, scomparsa che ha corrisposto a un interesse attorno alla sua figura.⁴⁹ Una de Céspedes che, fra l'altro, ha messo spesso al centro dei suoi romanzi figure di donne che scrivono: si pensi alle memorie di Alessandra in *Dalla parte di lei* o al diario-quaderno di Valeria in *Quaderno proibito*.⁵⁰

La scelta, per *Il rimorso*, di una forma «diaristico-epistolare»⁵¹ sembra quindi particolarmente affine alla poetica di una scrittrice che per anni si è trovata confrontata al timore di non riuscire a scrivere un romanzo e che, proprio come il protagonista Gerardo, in una vera e propria *mise en abyme* dell'autrice, troverà finalmente una soluzione al suo blocco narrativo nel diario che, anzi, constaterà, prende il posto del romanzo,⁵² facendosi forma di quell'intreccio tra «letteratura e vita» che è stato definito una «costante nella poetica della scrittrice».⁵³

De Céspedes, nella scrittura che definirà «per salti»⁵⁴ quale è quella che la forma epistolare le permette, troverà quindi un nuovo slancio, reso – dicevamo – ancora più marcato da una scelta che corrisponde a una forma di scrittura privata ampiamente praticata (e conservata) da Alba de

⁴⁶ «Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «Parigi, 16 maggio 1960» (in FAdC).

⁴⁷ Si legga, in relazione alla scelta della forma del romanzo per lettere, il contributo di E. GAGLIARDI, *Il rimorso' di Alba de Céspedes: ipotesi sul romanzo epistolare del Novecento*, «Il lettore di provincia», XXX (1999), 105, 3-24.

⁴⁸ M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan..., 46.

⁴⁹ P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993 (al *Rimorso* sono dedicate le riflessioni intorno alle figure di Francesca e di Gerardo, alle pp. 84-113). Per un esame della fortuna critica di Alba de Céspedes e della data del 1957, anno della sua scomparsa, come spartiacque negli studi su Alba de Céspedes si veda U. ÅKERSTROM, *Revisione critica dell'opera di Alba de Céspedes nel centenario della nascita*, in *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves*, a cura di E. Ahlstedt, K. Benson, E. Bladh et al., Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis. Göteborg, 2012, 801-812.

⁵⁰ Si veda, per l'analisi di questo tema, il contributo di A. RABITTI, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan..., 124-141 e le riflessioni di U. ÅKERSTROM, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2004.

⁵¹ CARROLI, *Esperienza e narrazione...*, 53.

⁵² «Temo che non sarà un romanzo. Non saprò mai scrivere altro che ciò che ho vissuto», scrive Gerardo nelle pagine del diario del 21 maggio 1961, poco prima della fine (DE CÉSPÉDES, *Il rimorso...*644). Un passaggio che, nella successiva edizione, si troverà riscritto in modo da sostituire, quasi, al dubbio una certezza: «Non sarà un romanzo. Non so più scrivere che di ciò che ho vissuto» (EAD., *Il rimorso*, Milano, Mondadori, 1967: 558).

⁵³ ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo...*, 53.

⁵⁴ «Lavoro ininterrottamente al romanzo. Procedo per salti, perché la forma epistolare mi consente di farlo. Ma ormai sono sicura di arrivare alla fine, non so quando. Sto tentando una nuova tecnica del ricordo. Se riesco, avrò innovato qualcosa e sono affascinata da questa forma originale» («Diario. Parigi, 11 maggio 1959»: «21, notte [1960]», in FAdC).

Céspedes. Non sorprende quindi che, anche nel *Rimorso*, così come nelle pagine dei suoi romanzi precedenti, sia possibile cogliere dietro i profili delle protagoniste dei tratti autobiografici: così nel personaggio di Francesca e nella sua scelta di allontanarsi dal conformismo di un matrimonio troppo borghese o confortevole, come è quello con Guglielmo, si può leggere il riflesso della scelta della scrittrice di vivere ma anche dal fuoco di una relazione extra coniugale, come quella con Matteo, si può leggere il riflesso della scelta della scrittrice di vivere in un sodalizio intellettuale e privato quale sarà quello che la legherà, a partire da questi anni e fino alla sua morte, a Stefano de Palma.⁵⁵

Per la prima volta nella narrativa di de Céspedes le tracce del vissuto, e di quel partire da sé che nutrono il suo immaginario, si trovano, con forza, anche nel protagonista maschile: le pagine del diario di Gerardo riflettono la scrittura privata di Alba de Céspedes, secondo quanto dichiara la scrittrice⁵⁶ e tutto il romanzo sta a testimoniare l'urgenza, forte in de Céspedes a partire dai primi anni Sessanta, di dare vita a una scrittura letteraria che, come quella privata, si vuole fare riflesso del decadimento morale e civile osservato. «Il dramma della scrittura che non riesce più a sopportare una società scadente», così come è definito in alcune delle pagine più amare del diario di Alba de Céspedes,⁵⁷ è rappresentato in questa frammentazione della scrittura nel *Rimorso* e, al tempo stesso, da questa scelta verso una forma di «romanzo-denuncia», come fu identificato al momento della sua pubblicazione.⁵⁸ Colpisce, quindi – anche in questo caso con sapiente mise en abyme – che il romanzo contenga al suo interno dei riferimenti al genere di cui intende farsi incarnazione. Così, proprio nelle pagine finali, Gerardo obietta ai colleghi giornalisti che «non c'è più tempo per scrivere questi grandi romanzi-denuncia, al giorno d'oggi».⁵⁹ Ma le pagine del *Rimorso* stanno lì a testimoniare, invece, che un romanzo denuncia è possibile, anche per una generazione che sembra aver fallito tutto, rispetto a quelle precedenti che avevano «il Carso, la Resistenza, un attestato di buona fede e una sorta di passaporto per il mondo futuro». Mentre alla generazione rappresentata da Gerardo e Francesca sembra resti una sola eredità: quella dell'immersione nella logica di una società capitalista:

A noi rimane soltanto la fretta con cui lavoriamo per guadagnare sempre di più, allo scopo di possedere le cose, una casa in campagna, una macchina e, il sabato, incolonnarci tra le altre macchine che lasciano la città.⁶⁰

Chiuse le porte alla società letteraria italiana e romana, Alba de Céspedes coltiverà l'illusione di essere accolta in un'altra società letteraria, quella francese, che è ai suoi occhi anche lo specchio di un'altra società tout-court: ad essa dedicherà il suo successivo romanzo, *Sans autre lien que la nuit*, che si colloca proprio nella continuità di questa denuncia del presente contenuta nelle pagine del *Rimorso*. E la prova più eloquente della vitalità di queste pagine sta nel lavoro al quale sono

⁵⁵ Cfr. M. ZANCAN, *Cronologia*, in DE CÉSPÉDES, *Romanzi...*, CXX.

⁵⁶ In un'intervista del 1965 de Céspedes aveva infatti confessato di aver ripreso nel diario di Gerardo «des pages entières prises dans le mien» (D. BOURDET, *Alba de Céspedes*, «Revue de Paris», LXXII (1965), 72, gennaio, 113-117: 116). Incalzata da Piera Carroli sulla questione, preciserà però che «non erano le stesse parole, ma insomma era la stessa cosa» (P. CARROLI, *Colloqui con Alba de Céspedes*, in EAD., *Esperienza e narrazione...*, 145). Uno studio dei diari della scrittrice permetterebbe la verifica di questa possibile sovrapposizione dell'uno sull'altra.

⁵⁷ «Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «sabato 25 luglio, notte [1959]» (in FAdC).

⁵⁸ M. RAGO, *Il rimorso: un 'romanzo-denuncia'*, «L'Unità», Roma, 25 agosto 1963.

⁵⁹ DE CÉSPÉDES, *Il rimorso...*, 667.

⁶⁰ E più avanti: «Noi, della nostra generazione, al massimo, saremo ricchi». Ivi, 666.

sottoposte proprio negli anni immediatamente successivi quando, stimolata dalla traduzione e dai tagli originati proprio da essa, de Céspedes rimette mano alle pagine del *Rimorso* offrendone una seconda edizione, nel 1967, fortemente rielaborata rispetto alla prima, senza che di questa operazione si trovi traccia nella veste editoriale del volume.⁶¹

Letture e riletture delle sue stesse opere che si accompagneranno, negli stessi anni, alle riletture dei suoi libri preferiti: così colpisce, negli anni dell'elaborazione del *Rimorso*, la sua ripresa di uno dei libri più emblematici del genere epistolare, quelle *Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos con le quali stabilisce un interessante paragone: «Finito di rileggere, per la 3 volta nella vita, *Les liaisons dangereuses*. È morale quanto il mio distruttivo. Ma, forse, saranno giudicati al contrario».⁶²

Una dichiarazione interessante da più punti di vista: non solo perché ci riporta alla frequentazione privilegiata della cultura francese ma perché, con l'intento poetico distruttivo che viene identificato come caratteristica centrale del proprio romanzo, de Céspedes si richiama anche al giudizio al quale il suo romanzo sarà sottoposto. In certo qual modo, quindi, anche in questa occasione, la scrittrice dimostra di aver sempre presente, in contemporanea al processo creativo, la questione della futura ricezione e di quel 'posto' che pensava le spettasse, a lei come al *Rimorso* e all'insieme della sua opera.

⁶¹ Proprio questa assenza ha indotto in errore alcune ricostruzioni della storia editoriale del romanzo e colgo l'occasione, per prima, per fare ammenda alla bibliografia contenuta nel mio volume *Lettere all'editore...*, 245, dove questa seconda edizione non è esplicitata, prima della riedizione negli Oscar del 1969 e dell'ultima edizione del 1978. Essa si presenta con la stessa sovraccoperta con disegno di Fontana ma con un taglio evidente nella paginazione, visto che, a fronte di uno stesso formato, si passa dalle 669 pagine della prima edizione alle 583 della seconda.

⁶² «Diario. Parigi, 11 maggio 1959-»: «2 agosto ore 7½ [1960]» (in FAdC).

«Non si vive senza amore impunemente»: Palma e sorelle di Laudomia Bonanni.

Nella raccolta di racconti intitolata *Palma e sorelle*, pubblicata a Roma nel 1954, la scrittrice aquilana Laudomia Bonanni (1907-2002) ci presenta una serie di figure femminili molto diverse tra loro per estrazione sociale e per cultura, ma tutte accomunate da una caratteristica inequivocabile: l'assenza (o, talvolta, la presenza malata) dell'amore nelle loro vite. Giornalista e scrittrice molto prolifica, giovanissima maestra militante nei paesini dispersi sulle montagne abruzzesi, consulente dei tribunali minorili, anche nella professione la sua attenzione è stata da sempre calamitata dalle categorie degli ultimi tra gli ultimi nell'Italia immiserita e abbruttita del dopoguerra: le donne e i bambini. Le protagoniste dei quattro racconti di *Palma e sorelle* non hanno la possibilità di scegliere come trascorrere la propria vita, sono sempre altri a decidere per loro: che si tratti di padri-padroni amati di un amore acritico e irrazionale, di mariti mai visti prima imposti d'imperio al primo sbocciare della gioventù, di zie zittelle autoritarie e follemente eretiche o di parenti poveri che non vedono l'ora di liberarsi di una bocca in più da sfamare, nessuna di loro ha il coraggio di ribellarsi ad un destino già segnato, salvo realizzarlo all'improvviso, in punto di morte, che «non si vive senza amore impunemente».

Nel 1949, quando nel firmamento letterario italiano apparve improvvisamente la stella di Laudomia Bonanni, la scrittrice aveva già trentanove anni e la sua fama non aveva mai varcato i confini della sua terra natale, l'Abruzzo, ma poteva vantare già una lunga gavetta come autrice di letteratura per l'infanzia nonché di romanzi e racconti inediti chiusi nel cassetto. Donna dal carattere forte e riservato, spinta dalla madre Amelia Perilli, fervente sostenitrice della figlia (i primi racconti di Laudomia furono pubblicati a sue spese), sin da giovanissima si era resa subito economicamente indipendente vincendo il concorso nella scuola ed iniziando ad insegnare nei paesini sperduti tra le montagne abruzzesi, dove la miseria e l'arretratezza erano un'amara realtà quotidiana. Ragazzina ancora ella stessa tra frotte di ragazzini denutriti e malvestiti, questa lunga carriera come insegnante, che abbandonerà soltanto nel 1962 per ragioni di salute, costituirà un serbatoio inesauribile per le future opere di Laudomia Bonanni, che confesserà in seguito di aver sempre amato, sin da bambina, la scrittura e la lettura.

Per quasi trent'anni alterna l'attività lavorativa a quella della scrittura, senza tuttavia mai uscire dal ristretto ambito provinciale.¹ È la madre a spingerla ad inviare due racconti, *Il fosso* e *Il mostro*, ad un nuovo concorso ideato dal gruppo di letterati che si riuniva nel salotto dei coniugi Goffredo e Maria Bellonci, gli stessi del prestigioso Strega: si tratta del premio Amici della domenica, da assegnare ad un'opera inedita di autore inedito. È il 1948 e con grandissima meraviglia degli stessi componenti della giuria, tra le cinquantatré opere in concorso la vincitrice è proprio Laudomia Bonanni. Tra i giurati vi sono nomi del calibro di Vitaliano Brancati, Alberto Moravia, Alba De Céspedes, Aldo Palazzeschi: da un momento all'altro Bonanni, donna riservata e schiva, si trova precipitata dalla tranquilla realtà provinciale della sua città, L'Aquila, al vortice mondano della capitale, in quella élite letteraria che aveva fino ad allora ammirato e conosciuto soltanto da lontano. Nel 1949 i racconti, con l'aggiunta di altre due novelle *Messa funebre* e *Seme*, escono per i tipi di Mondadori nella prestigiosa collana *Medusa degli italiani* e il successo la travolge: l'anno dopo arriva

¹ Ricca l'attività di scrittura in questi anni: *Storie tragiche della montagna. Novelle d'Abruzzo* esce nel 1927; nel 1928 è la volta di due favole, *Il pesce vestito di rosa* e *Il canto dell'acqua*; dopo *Noterelle di cronaca scolastica* nel 1932, nel 1935 pubblica con Bemporad tre racconti per l'infanzia *Damiana Celina*, *Rovello* e *Moro*; nel 1939 esce *Men. Avventura al nuovo fiore*, racconto per ragazzi di ambientazione coloniale; ed infine, due romanzi, *La corrente* e *Prima del diluvio*, che restano inediti per mancanza di un editore disposto a pubblicarli. Come si vede, non certo un'esordiente.

anche il Premio Bagutta - Sezione Opera Prima, attribuito per la prima volta nella sua storia ad una donna. Il libro riceve oltre un centinaio di recensioni, alcune da parte di critici autorevoli come Goffredo Bellonci, che avverte in lei l'influenza dei nuovi romanzieri americani ma anche «lo studio di scrittori modernissimi ai quali dobbiamo la rievocazione lirica del mondo della memoria, da Proust alla Woolf».² Ferdinando Giannessi è particolarmente colpito dal racconto *Il mostro*, che gli richiama alla mente «quelle introspezioni che sono ormai brevetto del migliore Moravia» e per la cui scrittura parla di «una scabrosa fenomenologia che la Bonanni domina da capo a fondo, bravamente evitando l'eloquenza dei contrasti e dei simboli».³ Ma la recensione più importante, che a detta della stessa autrice sarà fondamentale per il successo dell'opera, è quella di Eugenio Montale, che dà la sua benedizione alla sconosciuta scrittrice abruzzese con le seguenti parole: «Questa Laudomia meritava veramente di essere tolta dall'ombra», paragonando lo stile e il realismo di Bonanni a «quello di certi racconti di Joyce» per poi concludere: «Se riuscirà a diventare più asettica e cederà meno alla tentazione (oggi così femminile) di una scrittura intensamente artistica, pregnante, densa, troppo insistita nei particolari, questa Laudomia farà certo strada».⁴

Tuttavia, passeranno ben sei anni prima che la Bonanni riesca a pubblicare il suo secondo libro, *Palma e sorelle*, il cui manoscritto viene addirittura rifiutato da Mondadori per poi essere finalmente pubblicato dall'editore romano Casini nel 1954. Sono questi, infatti, gli anni in cui si manifestano con forza i primi sintomi di quella malattia nervosa, una grave depressione, che affliggerà la scrittrice – in maniera altalenante – per tutta la vita e che, insieme al suo carattere forse troppo riservato, le impedirà di sfruttare appieno l'incredibile lancio pubblicitario dovuto ai premi ricevuti.⁵ Eppure anche *Palma e sorelle* avrà uno straordinario successo di pubblico e tantissime recensioni, più o meno positive, da parte della critica, vincendo l'anno successivo alla pubblicazione il premio Soroptimist. Si tratta, ancora, di un libro di racconti, che sembra proseguire idealmente la linea narrativa inaugurata con *Il fosso* e che già nel titolo rivela le intenzioni dell'autrice nei confronti delle sue protagoniste. Nulla o quasi, infatti, sembra accomunare Palma, contadina arricchita, a donna Clemenza Torlone, la «nuova ereditiera» che vive nel ricco palazzo nobiliare «grandioso e tutto di pietra ben rosolata al sole da quattrocent'anni almeno»;⁶ o alle tante figure di donne che popolano il Vicolo delle zitelle e sognano le luci e i locali fumosi della piccola città di provincia, ai margini della quale vivono senza sembrare davvero appartenervi; ancor meno ad Aloisia, forse di tutte la figura più straniante, precorritrice della *Lolita* di Nabokov (il romanzo uscirà in edizione italiana soltanto nel 1959) che attira nella sua rete di seduzione l'uomo maturo e stolido. Eppure l'autrice le chiama *sorelle*, di quella sorellanza che deriva dalla comune appartenenza al genere femminile e dalla condivisione forzata di un antico destino di sudditanza come Palma, che richiamata dal convento «spontaneamente, rientrando in casa, s'è messa al proprio posto di donna, cioè in soggezione e in servitù».⁷ Nei quattro racconti Bonanni ci presenta dunque una serie di figure femminili molto diverse tra loro per estrazione sociale e per cultura, ma tutte accomunate da una caratteristica inequivocabile: l'assenza (o, talvolta, la presenza malata) dell'amore nelle loro vite. Sono «quattro

² G. BELLONCI, *Il fosso di Laudomia Bonanni*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 1° novembre 1949.

³ F. GIANNESI, *Libri Autori Critici*, «E chi non sa su' danno», Pisa, ottobre-novembre 1949.

⁴ E. MONTALE, *Aggredisce mostri la ragazza de L'Aquila*, «Corriere d'informazione», 6 dicembre 1949.

⁵ Legittimamente orgogliosa del successo dei suoi racconti («Ho preso i premi quando aveva ancora senso riceverli», dirà in un'intervista successiva), non ha però la stessa capacità di altri scrittori a lei contemporanei di promuovere se stessa e le sue opere, affidandosi spesso a quei pochissimi amici – Maria Bellonci *in primis* – che le manifestano il loro affetto e la loro vicinanza.

⁶ L. BONANNI, *Palma e sorelle*, Roma, Casini, 1954, 77.

⁷ Ivi, 16.

ritratti di donne meridionali studiate allo spettroscopio, fino all'ossessione», come scriverà Montale recensendo il libro,⁸ donne che non hanno la possibilità di scegliere come trascorrere la propria vita perché sono altri a decidere per loro. Palma, protagonista dell'omonimo racconto, viene strappata dal convento per andare sposa a soli quindici anni ad un uomo mai visto prima, che Bonanni ci descrive come «un cafone scuro come un saracino, con grossi denti, occhi verdognoli spinosi di pel nero e la faccia chiusa rappresa come un grumo di terra».⁹ La prima notte di nozze è, a tutti gli effetti, una terribile scena di stupro che segnerà per sempre il rapporto i tra due coniugi: «Bè, era stata dura per lei, così senza saper nulla, conoscere all'improvviso il maschio – quel timido e forastico tutt'a un tratto insanito fra le lenzuola avventarsi. Il rancore sarà eterno».¹⁰ Ma la comunità del piccolo paesino sembra trovare naturale questa inaudita violenza, che suscita anzi l'ilarità dapprima degli uomini ed infine anche delle donne. Dei due figli che nascono da questo matrimonio, Palma adora ciecamente solo il maschio «con la foga smodata che erompe a un certo punto nella vita delle donne senza amore»:¹¹ la sua esistenza infatti è dedicata al servizio del padre e del figlio, ai quali ella non imputa nessuna delle avversità della sorte che la colpiscono. Sarà soltanto nel momento della morte che le apparirà – improvvisamente chiara – ogni cosa: e comprenderà tutto, l'essere stata sfruttata come una serva dal padre (come già prima di lei sua madre); di essere stata data al marito «come si dà per poco un costoso giocattolo ad un bimbo povero» per obbedire al destino riservato ad ogni donna, «maritarsi e figliare»;¹² che il figlio, viziato e inetto, non combinerà mai niente di buono; comprende, insomma, di non essere stata altro che «un cavallo bendato che gira in tondo»¹³ e in un ultimo tardivo sussulto di orgoglio si rivolgerà alla figlia sempre negletta, che sola è rimasta al capezzale ad accudirla, incitandola a farsi suora. Ma non vi è riscatto nella scrittura di Bonanni: l'alba del giorno seguente vedrà Filomena già all'opera, ad accudire il fratello e il nonno proprio come sua madre prima di lei, perché «non si vive senza amore impunemente»,¹⁴ anche se Palma l'ha compreso troppo tardi.

In *Monaca di casa*, forse il più suggestivo dei racconti dal punto di vista dell'audacia lessicale, le figure di donne che animano la narrazione sono tutte, sin dall'inizio, assuefatte al loro destino di solitudine: Clementina, la piccola «riccia e mansa come una pecorina»,¹⁵ che le zie hanno condannato ad una monacazione forzata senza neppure il conforto della compagnia delle consorelle nella grande ed avita dimora che del fastoso passato conserva ormai soltanto fantasmi e polvere; Pascucciona e Celeste, le due serve, che coscientemente rinunciano ad avere una famiglia propria in cambio di un tetto e di un piatto in tavola, la vecchiaia assicurata; ed infine le due zie zitelle, autoritarie e follemente eretiche, che riversano le loro attenzioni malate su questa nipote prescelta tra una *conigliata* di ragazzini sporchi e laceri. Quattro donne accomunate da un destino di solitudine e di mortificazione dei naturali istinti sessuali, che l'autrice contrappone con compiacimento alla prolificità inaudita e quasi animalesca della madre di Clemenza. C'è effettivamente qualcosa che accomuna ed unisce queste donne, come afferma la narratrice, ed è il loro disapprovare l'amore; amore che, nonostante tutto, si intrufola nella vecchia casa cadente sotto le spoglie della gatta

⁸ E. MONTALE, *Letture*, «Corriere della sera», Milano, 6 novembre 1954.

⁹ Ivi, 9.

¹⁰ BONANNI, *Palma e sorelle...*, 14.

¹¹ Ivi, 50.

¹² Ivi, 31.

¹³ Ivi, 35.

¹⁴ Ivi, 50.

¹⁵ Ivi, 79.

gravida e dei piccioni che si accoppiano tra frulli d'ali sulla finestra di donna Clemenza: ma lei farà subito affogare i gattini appena nati e Celeste scaccerà via i piccioni quasi schifata; e anche quando, ormai sola e padrona di tutto, Clemenza si deciderà ad accogliere nel palazzo ragazze tolte dalla strada e per la prima volta dopo decenni in quella casa senza culle nasceranno di nuovo dei bambini, sarà soltanto per appagare il proprio desiderio di potere, perpetuando inconsciamente la violenza subita dalle zie.

In *Vico delle zitelle* il protagonista non è, come si potrebbe credere ad una lettura distratta, lo squattrinato e spensierato Giacinto, ma sono le tantissime donne che popolano il vicolo nella «miseria gelosa dei bassi e in quella scontrosa delle casucce borghesi»,¹⁶ le cui vicende intersecano quelle del loro giovane protetto e che commentano ogni avvenimento quasi a guisa di coro tragico. Lo stesso Giacinto, la cui inossidabile allegria è vista come una sorta di matteria, non è un uomo come gli altri agli occhi dei maschi del vicolo:

Insomma, sa amare davvero solo la gente un po' insensata. Le femmine e i pazzarelli – dicevano gli uomini seri, i mariti, beffando. Si sa, con essi, quella d'amore è parola pronunciata solo quando si trattò di confonderle per indurle in casa a cucinare e figliare.¹⁷

Nel racconto vi sono tanti bozzetti indimenticabili, come la figura della Riccia, ex prostituta che è riuscita a farsi sposare ed ora pretende invano il rispetto dovuto alle altre signore («ma del resto non fa più il mestiere, mettiamoci una pietra sopra»),¹⁸ commenta saggiamente il coro del vicolo), mai immaginando di essere oggetto dell'invidia di tutte perché «quella degli uomini s'era sempre servita così bene, mentre esse non facevano in realtà che servirli»;¹⁹ o la Pia, zitella ormai senza speranza, tollerata a malapena dai parenti che la gettano in fretta nelle braccia di Giacinto pur di liberarsi di una bocca in più da sfamare, senza immaginare che – così facendo – regaleranno ai due giovani un breve periodo di felicità e di «dolce dissipazione» nel loro poverissimo basso. Ancora una volta, tuttavia, Bonanni nega alle sue protagoniste quel lieto fine che avrebbe potuto, almeno in parte, rinfancare l'attonito lettore: Pia morirà infatti di tisi poco dopo le nozze, in una delle scene più terribili e cruente di tutto il libro, fra fiotti di sangue e le urla terrorizzate del marito impotente. La sua morte tragica non segna, tuttavia, la fine della novella perché – sembra quasi dirci Bonanni – la morte fa parte della vita e la vita non può che proseguire: e così, ecco Giacinto nuovamente innamorato di Serafina, un'altra zitella attempata con la quale condivide la passione per la musica, e le vecchie del vicolo pronte a benedire questa nuova unione perché non è nell'ordine naturale delle cose per una donna vivere senza un uomo che la protegga. «La commovente mai frustrata fede della donna nella superiorità maschile»,²⁰ commenta tristemente l'autrice.

In *Lotta con l'angelo* si cambia completamente ambientazione: siamo in un albergo di montagna, dove agiate famiglie borghesi trascorrono le vacanze invernali mentre altrove imperversano i bombardamenti. La storia, che indubbiamente all'epoca dovette apparire trasgressiva e scandalosa, è quella di una giovanissima ragazza che scopre improvvisamente il potere di seduzione del proprio corpo, intrigando a sé a poco a poco un uomo maturo. La narrazione dell'adulterio – peraltro non completamente consumato – prosegue incalzante, senza lasciare spazio alcuno a commenti moralistici ma anzi insistendo su particolari morbosi e situazioni ambigue con un linguaggio crudo e

¹⁶ BONANNI, *Palma e sorelle...*, 180.

¹⁷ Ivi, 204.

¹⁸ Ivi, 172.

¹⁹ Ivi, 180.

²⁰ Ivi, 215.

quasi disturbante: «Si lasciò stringere, guardando dall'altra parte quasi non fosse affar suo. Gli era parsa di vita grossa e durezza, fu una cosa senza gusto»; «Caspita – disse – che pettone – e vi mise le mani sopra. La frase, il gesto, non gli sarebbero venuti diversi con una cameriera»;²¹ e ancora: «Lo vedeva con lucidità, le guance un po' appese donnesche e il mento troppo colmo, ristretto alle spalle dalla veste da camera, stomaco grosso e gambe sottili».²² Non c'è amore tra i due protagonisti del racconto di Bonanni, solo desiderio carnale da parte dell'uomo e, forse, un po' di compatimento da parte di lei nei confronti di questo padre di famiglia che, giorno dopo giorno, si ritrova sempre più avviluppato nella sua rete. Impietoso il finale: al ritorno in città, mentre lui si scopre disperato all'idea di non incontrarla più, Aloisa, scoperta la sua nuova condizione di donna consapevole della propria femminilità e del proprio fascino, ha già accantonato senza alcun rimorso quella fugace avventura.

Dall'altra parte del cortile l'uomo era già fra le tende scostate, alzava una mano. Essa, un po' inclinata, sta scoprendo nel vetro la linea diversa della propria testa, un incavo nel busto, la sua forma mutata. Non lo vide.²³

Sulle vicende umane narrate da Bonanni sembra pesare un destino di tragica fatalità, un attraversare l'esistenza senza mai neanche immaginare di poterla in qualche modo modificare; la stessa voce narrante non è quasi mai empatica nei confronti delle sue protagoniste, le cui storie sono descritte con un linguaggio spesso duro, intriso di sensualità, a tratti volgare. La scrittrice insiste con malcelata prurigine sulla descrizione delle loro pulsioni naturali, sul quel soffocare gli impulsi dell'animo e della carne fino a restarne schiacciate o a fuggire come Palma e Clemenza (e prima di loro la Berenice de *Il mostro*), donne che hanno represso più o meno coscientemente la propria sfera sessuale ma che la vita pone continuamente di fronte a situazioni disturbanti. Anche se nelle pagine di Bonanni non sembra esservi mai una condanna esplicita delle vicende che prendono vita sotto la sua penna, la sua è in realtà una potente denuncia della triste condizione femminile del secondo dopoguerra, soffocata tra nuovi aneliti di libertà e vecchi pregiudizi duri a morire. Nonostante ciò, non sarà compresa ed apprezzata né dai critici di sinistra, che non riusciranno a scorgere nelle sue opere le istanze di riscatto sociale che il marxismo andava predicando in quegli anni, né dalla critica di stampo cattolico, che condannerà duramente il suo linguaggio fin troppo realista e volgare etichettandola come «un Moravia in gonnella», «una di quelle donne che, rinunciando alla delicata sensibilità e al gentile riserbo del proprio sesso, s'intruppa coi maschi per assumerne le arie, la durezza e il crudo realismo del linguaggio».²⁴ Ma, come ha scritto Antonio R. Daniele, «quel che a certa critica era sembrato un elemento deteriore non era che la più autorevole conferma della bontà artistica del libro e delle doti della sua autrice».²⁵

Nelle opere di Laudomia Bonanni, avida lettrice, risulta evidente l'influsso di autrici a lei coeve come Paola Masino, Gianna Manzini, Anna Banti, Alba De Céspedes, Sibilla Aleramo, letture lungamente meditate che riaffiorano qua e là nei suoi testi con esiti tuttavia personalissimi e felici: evidente, per fare soltanto un esempio, la discendenza del personaggio di Palma da *Nascita e morte*

²¹ BONANNI, *Palma e sorelle...*, 238.

²² *Ivi*, 240.

²³ *Ivi*, 254.

²⁴ S.N., *Il fosso*, «Civiltà cattolica», Roma, 1° aprile 1950.

²⁵ A.R. DANIELE, *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento*, Firenze, F. Cesati Editore, 160.

della *massaia* di Paola Masino,²⁶ dove «la figura materna è un ingranaggio consenziente nel meccanismo con cui si riproduce la schiavitù delle donne»;²⁷ ma in Palma, a differenza dell'anonima *Massaia*, vi è almeno la coscienza – seppur tardiva – del danno arrecato alla figlia, oltre che a se stessa, con il patetico ed ormai inutile tentativo di modificare almeno il destino della ragazza. Allo stesso modo, la *Berenice* de *Il mostro* (come poi *Donna Clemenza* in *Monaca di casa*) secondo Antonio R. Daniele «è in un colpo solo il faticoso e forse non riuscito tentativo di riscatto del principio della “differenza ontologica” della donna (e, per meglio dire, della femmina) sotto il fascismo [...] in alcune prove di Anna Banti, vale a dire la volontà di affermare il proprio corpo al di là della funzione muliebre».²⁸ Giuseppe De Robertis, poi, fu il primo a riconoscere in Bonanni gli evidenti influssi di Gianna Manzini,²⁹ confermati ai giorni nostri dalle ricerche di Fausta Samaritani³⁰ e, soprattutto, da quelle di Antonio R. Daniele.³¹

La particolarità più evidente, quello che meglio contraddistingue i suoi libri consiste a mio parere proprio nel lessico: Bonanni ha creato una lingua tutta sua, un miscuglio di parole prese dal dialetto (ma senza mai scadere nell'abuso del dato dialettale, che fu uno dei problemi della produzione neorealista) e di termini arcaizzanti o desueti inseriti in un linguaggio complesso e diretto, così descritto da Giorgio Luti:

Forse, nel convergere, in un unico spazio, di linee che muovono da punti tanto lontani, Laudomia Bonanni ha trovato una propria voce, tracciando contemporaneamente le premesse del proprio calvario: di qui la dimensione vasta del racconto, le aperture, che di volta in volta le sono concesse, gli splendidi attacchi sempre dominati da una promessa esplicita, [...] di qui, d'altro lato, l'impasto denso della prosa, il periodo folto, la parola sensuale e carnosa, il ritmo spesso dominato da una accesa agitazione.³²

In Bonanni la lezione del neorealismo si traduce in un'attenzione costante alla realtà della vita umana, lontana da appartenenze ideologiche, indagando a fondo con sottile e quasi cinica abilità di scavo nella psiche e nei moti del cuore delle sue protagoniste. Se la scrittura di Bonanni può definirsi neorealista è soltanto, credo, nell'intento dichiarato di indagare le vicende umane nel loro aspetto più autentico, cogliendo gesti e momenti di vita quotidiana apparentemente insignificanti ma che ci svelano la dimensione poetica ad essi sottesa: dimensione che difficilmente potrebbe emergere in una narrazione di impianto strettamente realistico, troppo fermamente ancorata ad una rappresentazione fenomenica degli accadimenti umani per risvegliare nel lettore emozioni ed empatia. D'altronde *Palma e sorelle* esce proprio negli anni che vedono la crisi del neorealismo e in cui, come scrive Salvatore Guglielmino, «il concetto di letteratura impegnata, “militantistica”

²⁶ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945.

²⁷ F. DI LORENZO, *La carriera di madre': la demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, Laudomia Bonanni e Anna Banti*, «Intervall», 2016, 1, 79. Il legame tra maternità e oppressione femminile era evidente già in Elsa, protagonista de *La corrente*, il romanzo inedito di Bonanni analizzato da Fiammetta Di Lorenzo a confronto con *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino e *Itinerario di Paolina* di Anna Banti.

²⁸ DANIELE, *Insolite e ignote...*, 154.

²⁹ G. DE ROBERTIS, *Ci troviamo di fronte ad una scrittrice di certo impegno*, «Tempo», Milano, 17-24 dicembre 1949.

³⁰ «Se il racconto della Manzini, che da due anni la Bonanni ha in evidenza sul suo scrittoio, è *Quaranta minuti d'allarme*, il secondo racconto inviato alla Manzini potrebbe essere *Messa funebre*, che la Bonanni ha poi inserito nella raccolta *Il fosso*. Anche in questo caso la protagonista è una donna, una ragazza tremante di paura, durante un funerale, mentre intorno alla chiesa piovono le bombe. *Quaranta minuti d'allarme* della Manzini e *Messa funebre* della Bonanni meritano un attento studio comparato»: F. SAMARITANI, *Laudomia Bonanni. Epistolario*, Lanciano, R. Carabba, 2006, 35.

³¹ DANIELE, *Insolite e ignote...*, 186-193.

³² G. LUTI, *Appunti*, «Paragone», VI, 62 (1955), Firenze, 85.

(elaborato nel decennio 1945-'55 attraverso il dibattito critico e la produzione narrativa) si è ormai definitivamente logorato e svuotato».³³

Bonanni è stata indubbiamente una scrittrice di razza, capace di creare ed immergere il lettore in ambientazioni solide e credibili, dotata di una forza narrativa inconsueta e penetrante: insomma, un'autrice che meriterebbe, finalmente, il giusto riconoscimento nel nostro panorama letterario. Certo, l'Italia del 1954, anno di pubblicazione di *Palma e sorelle* ma anche di *Bonjour tristesse* di Françoise Sagan e de *Il disprezzo* di Moravia, era un paese dove ci si appassionava alle vicende della riannessione di Trieste ma anche alla storia morbosa dell'omicidio della giovanissima Wilma Montesi; era, soprattutto, un paese ancora molto arretrato dal punto di vista della condizione femminile, dove una donna che sceglieva deliberatamente di vivere sola suscitava sospetto e critiche, ancor più se aveva l'audacia di scrivere e pubblicare storie di argomento così scabroso. Che lo facesse un uomo, come Moravia, era considerato in fondo naturale, ma ad una scrittrice non si poteva perdonare che andasse ad indagare in maniera così approfondita e senza falsi pudori nel magma occulto della vita.

Laudomia Bonanni non si sposò mai, di più: nonostante la sua lunga vita (morì a 94 anni, sola e dimenticata da tutti nella sua casa romana) non le si conoscono rapporti amorosi – anche brevi – di nessun genere. In una bella intervista rilasciata a Sandra Petrignani nel 1984, alla domanda su che posto avesse avuto l'amore nella sua vita rispose in maniera illuminante:

Modesto. Mi sono salvata dalle spire della famiglia, del matrimonio, nonostante la mia educazione borghese. Gli uomini che conoscevo in provincia non mi piacevano mai del tutto, mi sembravano inferiori a me. [...] La letteratura si è presa tutto, è rimasto poco per il resto. Però non mi dispiace, anche se in cambio non ho avuto molto. Forse ho un solo rimpianto: quello di non aver voluto un figlio.³⁴

Sono però convinta che ella avesse trovato nella frequentazione della letteratura, nella creazione artistica dei suoi libri, il modo di colmare, almeno in parte, quel desiderio incompiuto di maternità, come si può dedurre dalla dedica della copia de *L'imputata*, altro suo libro di grande successo, che regalò all'amatissima madre, ricalcando un *topos* tipico della letteratura femminile che aveva visto tante scrittrici prima di lei considerare le loro opere dei veri e propri parti poetici, affidati nelle lettere dedicatorie alla protezione di importanti patroni: «A mamma presento questo nuovo nipote in attesa di dargliene ancora un altro presto. Mimma».

³³ S. GUGLIEMINO, *Guida al Novecento*, Milano, G. Principato, 1971, 377.

³⁴ S. PETRIGNANI, *Laudomia Bonanni. La vita solitaria*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1984, 64.

DORA MARCHESE
Università di Catania

Cortile a Cleopatra e il mondo levantino di Fausta Cialente

Partendo da una riflessione sull'importanza del soggiorno egiziano di Fausta Cialente che, giovanissima, si trasferisce prima ad Alessandria e poi al Cairo vivendo «da straniera» in una terra affascinante e piena di contraddizioni, palcoscenico di molte sue opere, s'intende analizzare, in special modo, Cortile a Cleopatra, primo romanzo d'ambientazione egiziana, definito da Cecchi nel 1953 «uno dei più belli dell'ultimo ventennio». In questo, come negli altri scritti egiziani, Natalia, Pamela o la bella estate, Ballata levantina, Il vento sulla sabbia, Cialente affronta con originalità di pensiero e modernità di vedute tematiche che, partendo dall'autobiografia, toccano il rapporto Oriente-Occidente, uomo-donna, colonialismo-levantinismo, e conducono il lettore, attraverso una prosa fluida e accattivante, a confrontarsi con questioni esistenziali in cui non c'è posto per i luoghi comuni o per la falsa propaganda.

La terra d'Egitto è strettamente legata alla vita e all'opera di Fausta Cialente che, nata a Cagliari nel 1898 da padre abruzzese e madre triestina, sarà costretta da esigenze familiari a continui spostamenti che la porteranno a trascorrere l'infanzia e la giovinezza tra le provincie italiane del Nord e del Centro Sud (Padova, Milano, Roma, Firenze e Genova, fra le altre).

Stanca di questo nomadismo ed alla ricerca di radici, nel 1920 Cialente, desiderosa di dare una svolta alla sua vita, sposa il colto e benestante Enrico Terni¹ con il quale l'anno successivo si trasferirà ad Alessandria d'Egitto, un paese che diviene da subito un luogo di apprendimento e un serbatoio di esperienze straordinarie. Nel chiuso delle mura domestiche la giovane scrittrice può attingere ad una vasta e varia biblioteca contenente le opere dei principali autori della letteratura europea ed americana, basilari per la sua formazione letteraria, mentre nel variegato alveo dell'ambiente egiziano trova un *humus* ricco e vivace, più stimolante di quello provinciale e sonnolento dell'Italia fascista.

La casa dei Terni diviene il luogo d'incontro di apprezzati musicisti, scrittori e pittori, fondatori del «circolo dell'Atelier», presieduto da importanti personalità egiziane, al quale aderiscono artisti di tutte le nazionalità. Cialente quando può fa ritorno in Italia ma sistematicamente ne avverte l'arretratezza, la dolorosa situazione politico-sociale e, inevitabilmente, rimpiange il 'suo' Egitto:

quel che di meglio, o di più prezioso, m'è stato concesso dal vivere così a lungo in quello straordinario paese è stata la possibilità di trascorrervi tutto il vergognoso periodo fascista. Ne ho serbato un ottimo ricordo: era allora un paese tranquillo nonostante la terribile miseria del popolo, del *fellah* particolarmente, cioè il contadino, una miseria tanto grande quanto antica.²

Più volte la scrittrice ha ammesso di sentirsi «straniera dappertutto», di non possedere un'identità nazionale o culturale definita, di non considerarsi né italiana (anche se in Italia ha passato i primi vent'anni della sua vita), né egiziana (quantunque un grande amore la leghi a questo paese): «straniera, o distaccata, mi sentivo anche in Egitto, e non poteva essere altrimenti benché il paese e la vita che facevo mi piacessero», afferma.³

¹ Più grande di lei di alcuni anni, Enrico Terni (1876-1960) era vicedirettore della filiale del Banco di Roma ad Alessandria d'Egitto, appartenente ad una ricca famiglia ebrea di origine italiana, musicologo, musicista, compositore, vicepresidente della Société des concerts d'Egypte; aveva due figli e un matrimonio finito alle spalle. Dall'unione con la Cialente nascerà l'amatissima Lionella, detta Lili.

² S. PETRIGNANI, *Straniera dappertutto*, in EAD., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1984, 86.

³ F. CIALENTE, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976, 211.

Numerose sono le testimonianze in cui racconta come amasse immergersi nel variopinto crogiuolo etnico del Medio Oriente, mostrando sempre apertura e rispetto verso le altre realtà culturali e facendosi interprete, attraverso le sue opere, di un atteggiamento di grande umanità e di sincero accoglimento del mondo diverso e stimolante degli arabi d'Egitto:

Protestavo infatti con indignazione quando [...] sentivo mia suocera ingiungere a un domestico che s'era meritato un rimprovero: «abbassa gli occhi! non guardarmi in faccia!» perché l'uomo, o il ragazzo doveva ascoltarla guardando a terra, come un essere inferiore o un cane bastonato. Io amavo invece la loro presenza, così discreta, sempre; quei loro piedi eternamente scalzi o tutt'al più rivestiti di silenziose babbucce, per cui mi sorgevano accanto inavvertiti, quel loro mormorare gentile, quasi affettuoso, quando venivano a chiedermi un ordine o a farsi ripetere qualcosa che avevo già detto. Non conoscevo molto della loro lingua vivace spiritosa, solo quel tanto che bastava a farmi intendere, ma l'adoperavo anch'io con gentilezza, ed essi mi sorridevano grati, poi se ne andavano col loro passo leggero, facendomi il loro discreto segno di saluto, le dita che sfiorano il petto, o la fronte o le labbra - che e anche un ringraziamento.⁴

È proprio durante la sua lunga permanenza nella terra dei Faraoni che prende abbrivio l'avventura letteraria di Fausta Cialente.

Fra il 1925 ed il 1927, ad Alessandria, inizia la stesura di *Natalia*, primo romanzo scritto in Egitto, considerato prodromo «di quel filone femminista esploso decenni dopo, di cui illustri anticipatori furono all'inizio del XX secolo autrici come Sibilla Aleramo e Amalia Guglielminetti».⁵ Pubblicato nel 1930 a Roma per le edizioni Sapienia, le farà vincere il «Premio dei Dieci» presieduto da Massimo Bontempelli,⁶ ma non sarà ripubblicato in seguito a causa della censura fascista; il manoscritto sarà rispedito alla scrittrice perché considerato immorale sia a causa dell'accenno ad un discreto e raffinato rapporto amoroso tra le due protagoniste Natalia e Silvia, sia per l'aver parlato di Caporetto in termini di «disfatta» e non di «ritirata». Ristampato solo nel 1982 da Mondadori, *Natalia*, attraverso la narrazione in terza persona di un narratore esterno, affronta tematiche care alla Cialente quali la condanna del provincialismo italiano, l'oppressione delle norme borghesi, la riflessione sul ruolo della donna nella società ai quali si affiancano altri temi di tipo autobiografico come la condizione di nomadismo della famiglia della protagonista.⁷

Nel 1933 Cialente pubblica la novella *Marianna*, con la quale vince il «Premio Galante»⁸ e, nel 1935, il racconto lungo *Pamela o la bella estate*,⁹ un affresco delle frange più misere dei levantini¹⁰ che approfondirà nel successivo romanzo *Cortile a Cleopatra*, tributo al mondo arabo al quale l'autrice si

⁴ Ivi, 214-215.

⁵ M. NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea*, Pisa, Pacini, 2012, 27.

⁶ Il Premio era chiamato così perché la giuria era composta dai dieci autori contemporanei più illustri, tra cui Massimo Bontempelli, Gualfo Civinini e Tommaso Marinetti.

⁷ F. CIALENTE, *Natalia*, Roma, Sapienia - Edizioni dei Dieci, 1930; poi Milano, Mondadori, 1982, «Scrittori italiani e stranieri», prefazione di Carlo Bo.

⁸ F. CIALENTE, *Marianna*, «L'Italia Letteraria», ottobre 1933; poi in EAD., *Interno con figure*, Roma, Editori Riuniti, 1976, 3-36.

⁹ F. CIALENTE, *Pamela o la bella estate*, «Occidente», agosto 1935; poi EAD., *Pamela o la bella estate: racconti*, Milano, Feltrinelli, 1962, 4-92; infine EAD., *Interno con figure...*, 97-184.

¹⁰ Oggi il termine «levantino» è sinonimo di individuo «truffaldino, furbo, astuto», con accezione negativa, ma nell'uso che ne fa Cialente indica chi era nato o abitava in Levante; non gli indigeni arabi del Medio Oriente o del Nord Africa, ma la numerosa comunità di cristiani ed europei che vivevano in quelle terre da secoli (armeni, greci, ebrei) o solo da pochi decenni (inglesi, francesi, italiani, tedeschi, maltesi, libanesi, svizzeri, siriani, ecc.) a seguito della caduta dell'impero Ottomano e dell'apertura del canale di Suez. Nel corso degli anni Trenta ai levantini si aggiunsero gli esuli (comunisti, ebrei e antifascisti) e gli anarchici.

dice profondamente legata proprio in un momento in cui l'Occidente sembra dirigersi verso un'insanabile decadenza morale:

m'ero affezionata al paese e alla sua gente, cosa nuova per me, spinosa com'ero nei riguardi di quella che dovevo considerare la mia 'patria' e questi ch'erano, in colonia, i miei 'connazionali'; ma forse l'affetto o la simpatia venivano, almeno in parte, dalla mia reazione contro il malcelato razzismo che europei e levantini, la famiglia ebrea compresa, manifestavano agli indigeni.¹¹

Cortile a Cleopatra è il primo romanzo d'ambientazione egiziana di Fausta Cialente. Completato nel 1931, fu pubblicato nel 1936 dalla casa editrice Corticelli (anche per interessamento dell'amica Sibilla Aleramo) e ripubblicato, con maggior fortuna, nel 1953 dalla casa editrice Sansoni con *Prefazione* di Emilio Cecchi – firma grandemente autorevole e decisiva per l'affermazione critica del testo – che definisce l'opera «uno dei più bei romanzi dell'ultimo ventennio», e aggiunge: «tra le nostre recenti opere narrative [...] non so quante potrebbero mostrare una freschezza così indelebile; e non so di quante si sentirebbe che veramente erano nate sotto il segno della felicità».¹²

L'origine del romanzo è da ricercarsi nella solidarietà della Cialente verso le misere condizioni della popolazione contadina in contrapposizione alla diffidenza dei Terni verso la plebe egiziana, spia del levantinismo razzista comune all'alta borghesia alessandrina. In tal senso la revisione del testo si accompagna alla consapevolezza di avere fissato sulla pagina l'immagine di un luogo segretamente amato e rimpianto. Un luogo che – come nella *rêverie* verghiana che permise allo scrittore di cogliere «vivi come dio li ha fatti», da Milano, i personaggi dei *Malavoglia* – ha consistenza e significato proprio perché narrato «da lontano», sul filo del ricordo e della nostalgia:¹³

Nella storia di Marco, dei suoi amori e peccati, scritta tra le due guerre dopo circa dieci anni di permanenza in Egitto, avevo creduto di esprimere la mia insofferenza per una terra, un clima e una gente che mi sembrava di non amare affatto; mentre il tempo mi ha rivelato che se ho scritto il *Cortile* è stato proprio perché amavo quella terra, quel clima e quella gente, e di tutto porterò oramai, per sempre, un'inguaribile nostalgia».¹⁴

Queste parole fanno parte di una significativa *Avvertenza* all'edizione del '53 nella quale Cialente sottolinea di avere apportato al romanzo «lievi ritocchi» a causa dei grandi cambiamenti intercorsi nel paese in quell'arco temporale:

Cortile a Cleopatra porta la data del 27 aprile 1931, ma fu pubblicato solamente nel 1936. Nel riconsegnare alla stampa questo libro che mi è particolarmente caro, come sono i figli dei quali si pensa che non hanno avuto la sorte che meritavano, mi sembra opportuno indicarne le date all'attenzione del lettore, benché siano di per se stesse eloquenti. [...]

Il tempo trascorso fra la prima e la nuova edizione è tale che molti dei luoghi descritti non esistono più. Da quando Marco sbarcò in Egitto, dopo la prima guerra mondiale, l'asfalto ha divorato le grandi spiagge solitarie e il lago di Hadra è stato prosciugato: da un pezzo i soldati inglesi non abitano più le caserme di Mustàfa; e la giovane generazione non ricorda nemmeno che siano esistite, nell'antica strada di Porta Rosetta, le *Galleries Lafayette*. Gli anni e l'ultima

¹¹ CIALENTE, *Le quattro ragazze...*, 214.

¹² E. CECCHI, *Prefazione* a F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953, 7; poi *Postfazione* in F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, 249-253: 249.

¹³ Per l'opera di ricostruzione intellettuale, da lontano, del Verga e per la funzione del paesaggio in letteratura, ci sia consentito rinviare al nostro *La poetica del paesaggio nelle «Novelle rusticane» di Giovanni Verga*, «Biblioteca della Fondazione Verga», Leonforte (En), Euno edizioni, 2016.

¹⁴ F. CIALENTE, *Avvertenza*, in EAD., *Cortile a Cleopatra...*, 17-18: 17.

guerra hanno stravolto la fisionomia delle sabbie vergini con i dattolieri sepolti a metà fusto, e si è perduto anche quel molle ritmo di vita tra levantino e coloniale.¹⁵

In realtà, la scrittrice interviene solo superficialmente sull'impianto stilistico del testo: si limita a rivedere punteggiatura e qualche tempo verbale (con inversioni tra passato remoto e imperfetto), mentre, a livello di contenuto, non si registrano cambiamenti significativi, ad eccezione dell'aggiunta del titolo *I fidanzati* per una parte del romanzo che nell'edizione del 1936 era senza intitolazione.

In *Cortile a Cleopatra* Cialente racconta la vita dei levantini poveri, un'enclave di emarginati sia rispetto al popolo arabo degli indigeni, sia alle comunità levantine degli europei ricchi e potenti. Il racconto è caratterizzato da una forte impronta teatrale. E, del resto, nell'*Avvertenza* la scrittrice afferma che «il compito del narratore [...] è anzitutto quello di rappresentare. Un libro che si apre è come un sipario che si alza: i personaggi entrano in scena, la rappresentazione comincia».¹⁶

La teatralità del romanzo è ravvisabile sia nella struttura (tre parti intitolate sulla base della vicenda narrata più un'ultima intitolata *Finale* «che alludono alla scansione in veri e propri atti»),¹⁷ sia perché la vicenda si svolge quasi interamente in un luogo chiuso, un cortile, appunto, che sorge a Cleopatra, un sobborgo di Alessandria d'Egitto sulla costa di Ramleh, caratterizzato da una serie di elementi 'fissi' a mo' di scena teatrale: il fico, le casette disposte a cerchio, la quinta rappresentata dal mare e dal deserto, la presenza di personaggi che hanno una funzione corale (Haiganúsh, Eva, Dinah, Spiro, Katina, Polissena, Abramino, Kiki, Crissanti, la madre di Marco). Un microcosmo che è un palcoscenico su cui si muove, tra lo spazio chiuso del cortile ed il vasto paesaggio del deserto e del mare che circonda questo luogo-soglia, una variegata umanità formata da un brulicante crogiuolo di razze. È così che Cialente riesce a dare un afflato corale al racconto riportato da un narratore onnisciente e oggettivo, capace di fare percepire ai lettori il vociò, gli schiamazzi, l'esuberante vitalità del cortile. Un racconto meta-teatrale, dunque.

Cortile a Cleopatra «traccia le storie quotidiane di un piccolo cerchio di persone, commercianti, artigiani, ebrei, greci, armeni, che si muovono intorno a Marco, il bel giovane italiano che arriva da un lungo viaggio, senza più padre né patria, per ritrovare la madre greca che non aveva mai conosciuto. La vicenda esile si svolge tutta intorno al fidanzamento di Marco e Dinah, la figlia del ricco pellicciaio ebreo Abramino, ma tra vaghi e inquietanti bagliori e presagi, l'idillio rapidamente precipita in tragedia. Marco e Eva, la madre di Dinah, sono, quasi fatalmente, travolti da un amore incestuoso e allora Marco riprende la strada del suo vagabondare, come penitenza e come destino».¹⁸

Marco è una sorta di *alter ego* dell'autrice, destinato ad una vita nomade e apolide, a un girovagare che non gli impedisce di guardare con benevolenza e compassione ai quartieri degli indigeni, degli ultimi. È dunque 'spettatore', per continuare la metafora teatrale, ma anche 'attore'. La sua storia, la sua provenienza, è narrata attraverso un lungo *flash-back* reso con un linguaggio intenso, capace di intrecciare i ricordi con le sfumature dell'anima.

¹⁵ Ivi, 17-18.

¹⁶ Ivi, 14.

¹⁷ P. AZZOLINI, *Cortile a Cleopatra di Fausta Cialente*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, IV/2. *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, 105-135; poi nella nuova edizione *Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, XV, *L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Roma, Einaudi-Gruppo Editoriale l'Espresso, 2007, 517-558; e, con il titolo *Una storia levantina: Cortile a Cleopatra*, in EAD., *Il cielo vuoto dell'eroina*, Roma, Bulzoni 2000, 79-139.

¹⁸ AZZOLINI, *Cortile a Cleopatra...*, 105.

A dispetto «di una scansione cronologica apparentemente rigorosa (suggerita dall'articolazione in parti), il racconto è tenuto insieme non tanto dalla successione nel tempo, ma dall'unità nello spazio»; alla ricorrenza «di sequenze acroniche corrisponde una forte determinazione dei luoghi, la costruzione di un continuum spaziale significativa che organizza anche gli altri livelli del testo».¹⁹

Personaggio tra i personaggi è il paesaggio che nel romanzo diviene, talvolta, il protagonista assoluto tanto che si è osservato che «l'ambientazione levantina funziona unicamente come *pendant* esotico per adombrare, in un sottile incastro di memoria e di introspezione psicologica, i termini della condizione esistenziale»:²⁰

Dopo Natale l'ibiscus aveva perduto quasi tutte le foglie verdi, ma teneva ancora in cima ai rami esili e lunghi, spampanati, i larghi fiori di petali scarlatti, che resistevano nei giardini battuti dal vento d'inverno. Anche il pepe fioriva, di belle pallottoline rosse e olezzanti, l'arancio selvatico aveva lasciato cadere i suoi frutti e le donne del cortile avevano fatto bollire le marmellate, avvoltole le mandorle fresche dentro le scorze candite e negli armadi i vasetti d'arancio ora stavano vicino a quelli dei datteri in conserva. Marco era leggermente nauseato dal vederne tanti.²¹

Grande attenzione è data a quello che, in altri miei contributi, ho chiamato *smellscape* e *soundscape*, il paesaggio olfattivo e quello sonoro:²² il sibilo del vento; i rumori ed il vociare del cortile; il profumo del mare, dei fiori o dei materiali lavorati dagli artigiani (acqua raggia e gommalacca), gli odori di 'selvatico' delle persone:

Passarono molti giorni lunghi e caldi, il vento era fiacco e moveva appena la testa dei dattolieri. Nei giardini fiorivano le corolle fiammeggianti dei giaggioli rossi e nelle ceste dei fruttivendoli comparivano i fichi verdi di Sidi Gaber, spaccati, l'uva gonfia e trasparente che sembra di cera.²³

Ma il paesaggio è anche, e soprattutto, *inscape*, un paesaggio dell'interiorità, riflesso dell'esperienza ventennale della Cialente in un paese da lei molto amato, di una tenerezza per i suoi climi, suoni e odori, di un'affezione per le abitudini e i costumi tipici degli arabi, dai mercati agli artisti di strada, dagli incantatori di serpenti agli scrutatori dei fondi di caffè, di un amore dell'ambiente «certo più umano che letterario».²⁴

Come Acitrezza era per Verga un microcosmo in cui si muovevano i Malavoglia e gli altri abitanti, e la sciara, la città e il mare costituivano il *limes* verso un mondo altro, verso l'esterno, così in Cialente il microcosmo corale del cortile è delimitato dalla spiaggia da una parte (che, come la sciara, nasconde le insidie e l'ignoto) e la città, con i suoi variopinti e lussuosi quartieri degli occidentali.

Il cortile è un «luogo in cui tutte le differenze convivono»,²⁵ caratterizzato dalla molteplicità e dall'ambiguità: da una parte la stazione, le caserme inglesi, la piccola moschera; dall'altra, a chiudere

¹⁹ F. RUBINI, *Fausta Cialente, la memoria e il romanzo*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019, 202.

²⁰ A. NOZZOLI, *Fausta Cialente: testimonianza storica e tipologia femminile*, in EAD., *Tabù e coscienza. La condizione femminile italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, 114.

²¹ CIALENTE, *Cortile...*, 173.

²² MARCHESE, *La poetica...*, 30-42.

²³ CIALENTE, *Cortile...*, 102.

²⁴ R. JACOBBI, «Cortile a Cleopatra» di Fausta Terni Cialente, «Il Quadrivio», 13 settembre 1936.

²⁵ M.C. STORINI, *Oltre il realismo magico*, in EAD., *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, 113.

e contenere entro un confine sfumato, il misero sobborgo di Cleopatra alle cui spalle si apre Alessandria, con i vasti giardini dei ricchi europei e i suoni di una brulicante umanità. Davanti solo il mare e lo stormire dei dattolieri:

Il terreno era tutto sparso di rifiuti e immondizie, vetri di bottiglie, scarpe rotte, grandi latte di petrolio sfondate, reticolati divelti da pali e contorti, resti degli accampamenti di guerra. Sovente egli incontrava nelle buche qualche miserabile carogna di gatto randagio o di topo di fogna. Una triste vegetazione spinosa e grigia infoltiva a cespugli e ogni tanto un gruppo di canne di granturco piegate dal vento lo salutava con un dolce fruscio. Si fece ombra con le mani sugli occhi e guardò a est verso Mustàfa le gialle caserme inglesi, il minareto della moschea di Sidi Gaber e poi verso terra la stazione di Cleopatra. Le case intorno al cortile erano le ultime sulla spiaggia, sull'orlo della scarpata, sole in mezzo a l'ondulazione dei terrapieni deserti; piccole e basse, pitturate all'esterno di un rosa stinto e scalcinato, animato dallo svolazzare dei bucati tesi a festoni, in alto sui terrazzi. La casa di Abramino, pellicciaio e proprietario, era la meno rovinata, in quella di faccia abitavano i due inquilini, la sarta e il calzolaio. In fondo, sul mare, la piccola casa di sua madre. Verso terra, sul viottolo, c'era lo steccato con il cancello che non si poteva chiudere e nessuno pensava a ribattere i cardini. I fiori crescevano un po' dappertutto, lungo i muri, lungo i pali, intorno alle porte ed alle finestre. In mezzo si vedeva sorgere la testa verde del fico.²⁶

Spazio aperto e, allo stesso tempo, chiuso, collettivo e privato, il cortile riflette la condizione ibrida dei levantini. Non appartiene né alla città né alla campagna, come sottolineato già nel titolo: «anche dopo aver saputo che Cleopatra è un sobborgo di Alessandria d'Egitto, il titolo si sottrae ad un'esatta figurazione spaziale. Questo soprattutto a causa dell'uso della preposizione *a* che, significando contemporaneamente *l'in* e *l'ad* latino, accosta due spazi senza predicarne apertamente la relazione: lo spazio contenuto del cortile e (vicino, opposto, contiguo) un sobborgo, Cleopatra, anticamera alla città e alla campagna».²⁷

Il cortile è un *melting pot* nel quale s'incontrano e si confondono crogiuoli di etnie, culture, lingue e religioni diverse, sineddoche del contesto storico rappresentato; dopo anni di vita nel paese, Cialente consegna nel suo romanzo l'affresco dell'Egitto levantino all'indomani della Grande guerra, un paese che, come il cortile eponimo, è caratterizzato dalla molteplicità e da un sistema sociale solo apparentemente inclusivo.

Marco, insofferente ad ogni legame e obbligo, dà l'abbrivio e la conclusione al racconto che finisce con il suo definitivo allontanamento. È stato osservato che «vivere fra l'Africa e l'Europa significa abitare un terreno in un costante stato di dissoluzione, sparso di cocci e vetri di bottiglie, una terra di nessuno che raccoglie i frammenti di diverse civiltà. I levantini, forse perché consci di questo pericolo, scelgono di vivere ingabbiati in case che offrono un effimero senso di identità e appartenenza, si illudono di occupare un punto privilegiato di conoscenza e osservazione sul mondo indigeno, arrancano nell'inseguimento di prestigio sociale e fortuna».²⁸ I personaggi, all'infuori di Marco, sono anch'essi ingabbiati in un eterno ripetersi di ruoli e azioni che fanno di loro vere e proprie 'maschere': Abramino, commerciante prudente e marito geloso; Haiganúsh, figlia del calzolaio armeno irascibile e frustrata da desideri inappagati; Crissanti, madre anaffettiva e bigotta; Spiro, Katina, Dinah, un coro in cui ciascuno assume il ruolo di comprimario e comparsa, dal quale Marco prende le distanze, rifiutando un ordine patriarcale ed una logica esistenziale

²⁶ Ivi, 35-36.

²⁷ G. MINCHELLI, *L'Africa in cortile: la colonia nelle storie levantine di Fausta Cialente*, «Quaderni d'italianistica», XV (1994), 1-2, 227.

²⁸ Ivi, 229.

fondata sul mito del benessere e sul culto dell'accumulo capitalistico. Emblematico, in tal senso, la perturbante fantasticheria sul futuro che lo attenderebbe se accettasse d'integrarsi nel modello esistenziale offerto dal cortile:

Le settimane finiscono sempre in una domenica. La domenica bisogna sedere sul canapè, con la fidanzata vicina. La fidanzata che vuole abitare a Mazarita in un appartamento con il gas, la luce e le finestre sul cimitero. Nella camera che ha la finestra sul cimitero c'è un letto col baldacchino dorato e le gale di merletto; vicino al letto una culla e un bambino dentro. Anzi, due bambini, piccoli, rosei, molli come le ostriche senza guscio. Un altro bambino, grande, nodoso, che ha la fronte caparbia e somiglia al pellicciaio, si arrampica sulla finestra. Una donna grassa e spettinata, avvolta in una vestaglia sudicia è seduta in un angolo e dice: «Lafayette, Lafayette». (Guarda come si può diventare!) Eppure ha begli occhi, una pelle bianca e dolce. È immensa, florida, apre la vestaglia, tira fuori due seni gonfi e ci attacca i bambini, uno a destra, uno a sinistra. E quelli succhiano, succhiano. Ecco quello che ha saputo fare, lui. Tutta roba che costa cara, bisogna sfiancarsi e tener duro perché i bambini non strillino e il baldacchino dorato non gli crolli in testa. Intanto l'altro bambino che si arrampica sulla finestra sta per cadere... cadrà.²⁹

Ma «nessuno, nessuno poteva tenerlo quel ragazzo irrequieto e leggero come gli aquiloni di carta che i bambini mandano su ai primi venti di aprile»:³⁰ come 'Ntoni Malavoglia comprende che non ci poteva stare più a Trezza, estraneo ormai a quel mondo, così Marco fugge, s'incammina verso l'esterno, oltrepassando la 'soglia' demarcata dal cortile. E come il mare borbottava a 'Ntoni «la solita storia», così per Marco il mare è l'orizzonte aperto e mutevole la cui vitalità diventa prospettiva salvifica e consolatoria:

Gli rombava il mare dentro la testa e gli sembrava che anche la spiaggia tremasse leggermente. Bu-um sc-lac, facevano le onde e poi frusciano all'indietro. I movimenti della natura, l'acqua, il vento, il fuoco, la sua scimmia quando si dondola sul fico, ah queste sono le vere consolazioni. Bu-um, sc-lac.³¹

Come accennato, la *Prefazione* di Emilio Cecchi del 1935 sancirà la riscoperta e l'apprezzamento di questo romanzo «nato sotto il segno della felicità».³² Un giudizio il suo, a cui faranno eco parecchi altri autorevoli critici. Per Adriano Seroni *Cortile* rappresenta un'assoluta novità nel genere della narrativa di viaggio, i cui riferimenti vanno cercati nel vasto repertorio della letteratura europea che «s'impone per il coraggio con cui rompe i vecchi schemi della vita 'libera' in Oriente, e fa giustizia dei luoghi comuni intorno alla vita 'più vicina alla natura', più 'elementare', sottratta alla 'civiltà'».³³ Giacinto Spagnoletti («Il Popolo», 21 luglio 1953) vi riconosce la naturalezza espressiva, l'unità e la misura di un impianto narrativo in cui ogni particolare finisce per dimostrarsi simbolicamente necessario, mentre per Giorgio Bárberi Squarotti sono da apprezzare l'esotismo misto al lirismo e, in particolare, «l'accorata volontà di mostrare la fine di una vita, di una società intera con i suoi miti e le sue leggi».³⁴

Quale fosse la propria opinione sul «levantinismo», tema ispiratore di gran parte della sua opera, Fausta Cialente l'esprime chiaramente nell'*Introduzione a Interno con figure* (1976):

²⁹ CIALENTE, *Cortile...*, 222-223.

³⁰ *Ivi*, 245.

³¹ *Ivi*, 37.

³² CECCHI, *Prefazione...*, 7.

³³ A. SERONI, *Fausta Cialente*, «Paragone», agosto 1953, 72.

³⁴ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *La formazione e il significato del romanzo fra guerra e dopoguerra*, in ID., *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1968, 96-97: 97.

Ero fra i pochi, pochissimi anzi, che considerava il levantinismo come un vecchio fibroma incrostatosi su tutto il Medio Oriente e destinato a scomparire [...]; un fenomeno che, contrariamente a quanto si sosteneva, non aveva portato nulla di buono al paese e ai suoi abitanti, mentre europei e levantini godevano di condizioni, in parte da essi create, per cui la vita quotidiana era incredibilmente dolce e facile e se ne vantavano quasi fosse tutto merito loro e un loro diritto senza guardarsi intorno, quindi senza nemmeno darsi la pena di vedere che di quei privilegi la massa non godeva assolutamente nulla. Io vedevo invece quanto atroce era la miseria di un popolo così mite e pacifico, infame la mano del larvato colonialismo che ancora premeva su di esso e vergognosa la complicità o l'acquiescenza della ricchissima classe dirigente.³⁵

Tra i pochi rapporti che Cialente intrattenne con illustri rappresentanti della cultura italiana durante quei difficili anni, degna di menzione è l'amicizia con la scrittrice Sibilla Aleramo, incontrata per la prima volta sul lago di Bracciano nel 1933 e, successivamente, nel 1939, poco prima dello scoppio della guerra e dell'occupazione dell'Egitto da parte degli inglesi.³⁶ In questi anni dolorosi e complessi, Cialente abbandona la scrittura per impegnarsi attivamente in politica e contrastare il dilagante fascismo. Nell'ottobre del 1940, gli inglesi le propongono di condurre una trasmissione radiofonica antifascista dal Cairo, «Radio Cairo», attraverso la quale la scrittrice combatterà con le armi che più le sono consone la guerra contro l'oppressione e la mancanza di libertà dei popoli.³⁷ Quando ritornerà alla scrittura, lo farà con un altro bellissimo romanzo, *Ballata levantina*, uscito nel 1961 a Milano per Feltrinelli e classificatosi terzo al «Premio Strega», fino all'autobiografico *Le quattro ragazze Wieselberger*, pubblicato nel 1976 per Mondadori, con cui vince il «Premio Strega».

Ballata levantina mette in scena «il mondo dei poveri e dei diseredati, il mondo brulicante e rumoroso dei quartieri periferici, ma nulla che ricordi la miseria e la semplicità della comunità multietnica di Cleopatra; i personaggi descritti appartengono esclusivamente allo scintillante mondo levantino degli europei, che da anni si erano stabiliti sul territorio in un isolamento quasi totale rispetto agli indigeni».³⁸ In *Ballata levantina* Cialente si fa portatrice di una posizione «fuori dal coro» rispetto a quella di molti occidentali europei residenti in Egitto. Porta avanti, in sostanza, il discorso iniziato con *Cortile a Cleopatra*, un romanzo attraverso il quale l'autrice racconta il complesso periodo storico della guerra mondiale e del colonialismo, ed il suo riflettersi sulle coscienze dei personaggi e del paese stesso.

Nei primi decenni del XIX secolo, infatti, l'Egitto si apriva ad una progressiva modernizzazione grazie all'affluenza di genti provenienti da tutti i paesi europei e soprattutto dall'Italia; il culmine si raggiunse con i lavori del Canale di Suez (1859-69) che richiamarono ingegneri e tecnici da ogni parte d'Europa, molti dei quali alla fine si stabilirono ad Alessandria ed al Cairo dando vita ad un'élite costituita dai migliori rappresentanti delle classi superiori, persone colte e agiate.

Se nella prima metà del secolo i motivi che spinsero gli italiani a venire in Egitto erano stati di ordine politico, negli ultimi decenni prevalsero quelli di ordine economico, provocando una forte affluenza di commercianti, industriali e operai. Dalla fine dell'Ottocento la crescita in termini numerici della comunità italiana fu accompagnata da un abbassamento del livello sociale perché non pochi proletari fuggivano dalle pessime condizioni economiche. La supremazia anche culturale

³⁵ CIALENTE, *Introduzione*, in EAD., *Interno con figure...*, XII-XIII.

³⁶ L'incontro tra le due scrittrici era stato preceduto da uno scambio epistolare iniziato, presumibilmente, fra il 1931 e il 1932: «Ci scrivevamo ancor prima di conoscerci, non so in verità chi avesse iniziato», dice Fausta Cialente in *Natalia vestita di nuovo*, intervista di Marco Vallora, «Panorama», 25 ottobre 1982, 251.

³⁷ Cfr. M.S. PALIERI, *Radio Cairo. L'avventurosa vita di Fausta Cialente in Egitto*, Roma, Donzelli, 2018.

³⁸ NEPI, *Fausta Cialente scrittrice europea...*, 67.

italiana iniziò a vacillare per lasciare spazio a quella della Francia e dell'Inghilterra che, con la apertura dell'Istmo, proiettarono i loro interessi economici nel paese, strategico per i loro interessi finanziari e i loro propositi colonialistici.³⁹

Privo di qualsiasi seduzione esotica (nonostante molti critici abbiano messo l'accento proprio sull'esotismo del romanzo), *Cortile a Cleopatra* racconta un'Africa senza grandi imprese, senza eroismi, senza popolazioni 'bambine' da civilizzare.⁴⁰ Descrive invece un ambiente umano «privo di un indirizzo identitario, senza barbarie e senza progresso», immobile ma, al contempo, corrotto dalle abitudini e dalle aspirazioni piccolo-borghesi di una società levantina integralmente occidentalizzata, che ha perso ogni tentativo di dialogo e vicinanza con gli indigeni e che ha reciso ogni legame elettivo con la madrepatria.⁴¹

Nel suo viaggio di 'formazione' dall'Italia all'Africa, Marco viene meno ad ogni reale crescita e cambiamento sia sul piano economico che affettivo dal momento che rifiuta ogni tipo di responsabilizzazione. Venuto per 'conquistare' l'Egitto, ne è a sua volta conquistato.

Covo ardente in cui coabitano un crogiolo di etnie, lingue e religioni differenti, nel *Cortile* tutti i personaggi sono inclusi ed estranei al tempo stesso, marginalizzati rispetto alla madrepatria, all'Europa e all'Egitto, e però capaci di riconoscersi in questo piccolo mondo circoscritto in cui sembrano bilanciarsi spinte centrifughe e centripete. Arabi, armeni, greci ed ebrei sono portatori di uno sguardo 'altro', centrifugo, in cui ciascuno diviene rappresentante di una realtà e di una cultura diverse, non-africane; ma al tempo stesso sono agiti da una forza centripeta che trova il suo centro inclusivo nel ristretto perimetro del cortile in cui viene pienamente introiettata la dicotomia tra colonizzatori e colonizzati, diffidenti nei confronti della promiscuità razziale, solleciti nell'uso distintivo delle lingue (il francese) e dello stile di vita europei. Una grande metafora volta a rispecchiare il contesto storico dell'Egitto levantino, in cui le varie espressioni sociali sono alterate dagli squilibri provocati dal potere coloniale.

La comunità multietnica di Cleopatra si muove dunque in un contesto culturale e politico marcatamente eurocentrico, in cui la ricerca del benessere borghese-capitalistico (simboleggiato, ad esempio, dall'ossessione di Dinah per le Gallerie Lafayette) e la separazione rispetto alla popolazione indigena costituiscono, antifrasticamente, le due condizioni essenziali dell'integrazione. Nella loro eterogeneità, gli occupanti del cortile sono il riverbero di un imperialismo che non riesce ad armonizzare due compagini sociali distinte e contrapposte, producendo solo una molteplicità di conflitti, alleanze, disuguaglianze, e condivisioni più o meno forzate.

La «felicità» del romanzo, per riprendere Cecchi, sta nell'abilità di Cialente di inframmezzare realismo e fantasticheria onirica, scorci di vita quotidiana e scene fortemente simboliche, visionarie, di alternare il meraviglioso e la commedia, il lirismo e il tragico; il tutto con la vivacità di una *pièce* teatrale capace di avvalersi di una lingua preziosa ed espressiva che innesta sulla tradizione del realismo corale de *I Malavoglia* una polifonia pienamente novecentesca, la disgregazione del tempo e il punto di vista mobile. Uno sperimentalismo realizzato con freschezza e misura, senza nulla concedere al facile esotismo, offrendo una prova convincente di coralità e incisività di caratteri e situazioni quando ancora, nel '31, nessuno aveva dato voce ai disperati, ribelli, emarginati e schiavi d'Alessandria d'Egitto.⁴²

³⁹ Cfr. D. MARCHESE, *Nella terra di Iside. L'Egitto nell'immaginario letterario italiano*, Roma, Carocci, 2020.

⁴⁰ Cfr. G. TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà: storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004.

⁴¹ Cfr. RUBINI, *Fausta Cialente, la memoria e il romanzo...*, 221.

⁴² Il mito di Konstantinos Kavafis si sarebbe diffuso solo nel 1933, dopo la sua morte e la raccolta in volume delle sue opere (1936); il romanzo di Edward Morgan Forster in cui narra del suo volontariato con la Croce

Con *Cortile a Cleopatra* Fausta Cialente declina in chiave levantina il tema del nomadismo, dell'apolidia, della condanna all'isolamento ed all'estraneità come riflesso della condizione di spaesamento dell'uomo contemporaneo e dell'impossibilità di trovare un posto all'interno della realtà: fecondo ed insistito nucleo tematico del romanzo del Primo Novecento, affrontato dalla scrittrice con originalità di pensiero e modernità di vedute, capace di condurre il lettore, attraverso una prosa fluida e accattivante, a confrontarsi con questioni esistenziali in cui non c'è posto per i luoghi comuni o per la falsa propaganda.

Rossa ad Alessandria durante la prima guerra mondiale era rimasto inedito; Enrico Pea pubblicò *Moscardino: il servitore del diavolo*, terzo della sua serie di romanzi autobiografici, nello stesso anno della composizione di *Cortile a Cleopatra* (1931) raccontando di serve goriziane, rivoltosi perseguitati e schiave abusate. La decolonizzazione degli anni Cinquanta e Sessanta contribuirà a 'cancellare' il ricordo e le testimonianze di quelle comunità che avevano popolato il Medio Oriente e il Nord Africa, già decimate e disperse dallo scoppio della Seconda guerra mondiale (cfr. MARCHESE, *Nella terra di Iside...*).

«Un'oscurità sfavillante». Le quattro ragazze Wieselberger e il romanzo di Fausta Cialente

Intrecciando i toni dell'archeologia familiare, dell'analisi politica e della riflessione morale, nelle Quattro ragazze Wieselberger Fausta Cialente combina la ricostruzione di un passato storico al confronto con il passato della propria scrittura, espresso nel richiamo alle principali strategie discorsive, ai dispositivi simbolici e alle soluzioni formali delle opere precedenti. L'ultima invenzione di Cialente rappresenta il manifesto poetico in cui ritornano e si chiariscono le esigenze espressive e conoscitive della sua narrativa, in cui l'autrice consegna la sintesi finale sulle possibilità di senso della forma romanzo.

Per lo più sconosciuta nel periodo della giovinezza e della maturità, Fausta Cialente (1898-1994) entra nell'immaginario del pubblico italiano come la scrittrice premiata allo Strega all'età di quasi ottant'anni. *Nonna romanzo* è il titolo emblematico scelto nel 1976 per presentare l'autrice delle *Quattro ragazze Wieselberger*: «Una donna piccolina magra, i capelli tutti bianchi, la faccia pallida: Fausta Cialente. Nonna tre volte, 'ma le nipoti mi chiamano per nome'». ¹ La rappresentazione, che richiama i tradizionali ruoli di genere («da storia all'uncinetto», rilancia un altro titolo), ² stigmatizza un'immagine parziale della scrittrice, attiva da oltre quant'anni (ha pubblicato il suo primo libro appena trentenne), interprete di un'articolata storia di scrittura e di impegno civile, narratrice, redattrice radiofonica, giornalista, traduttrice, protagonista di una biografia disordinata e sfuggente, presenza stravagante e presto rimossa (a dispetto del successo del 1976) dal canone del Novecento. ³

In testa fin dalle prime votazioni e indicata come favorita dai cronisti, Cialente è la vincitrice di un Premio Strega accordato come un tardivo risarcimento: «Sembra prevalere l'intesa di non contrastare il successo dell'autrice di Mondadori che premia, oltre al bel libro, anche una lunga vita estremamente coerente». ⁴ La sovrapposizione fra il valore di un profilo intellettuale ingiustamente trascurato e i meriti del libro è sostenuta dal carattere autobiografico del romanzo. Presentato nella collana «Scrittori italiani e stranieri» di Mondadori, *Le quattro ragazze Wieselberger* racconta la storia della famiglia triestina dell'autrice (le quattro ragazze sono la madre e le zie di Cialente, figlie del compositore triestino Gustavo Adolfo Wieselberger) seguendone le tracce dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, dall'irredentismo anti-austriaco al nuovo scenario del mondo globalizzato e post-coloniale. «Acuta analisi della dissoluzione di una famiglia, e del parallelo disfacimento della società nazionale», ⁵ uscito nel cuore degli «amorfi anni Settanta», ⁶ il romanzo rappresenta una proposta solo apparentemente conservativa che deforma il modello del romanzo familiare e il patto narrativo della formula autobiografica, registrando una serie di distorsioni: la

¹ G. GRANZOTTO, *Nonna romanzo*, «Panorama», 8 giugno 1976, 127.

² A. GIULIANI, *Trieste senza idillio, la storia all'uncinetto*, «la Repubblica», 17 luglio 1976, 10-11.

³ Cfr. M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998; EAD., *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, 87-135.

⁴ ZETA, *Uno Strega per quattro ragazze*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1976, 13. Cfr. anche: *La Cialente con certezza*, a cura di G. Tedeschi, «Momento sera», 5-6 luglio 1976; C. ROSSELLA, *Sono Caccioli e la Cialente?*, «La Stampa», 5 giugno 1976, 3; e il ricordo di Maria Bellonci: «Fu bello festeggiare la nostra Fausta vestita di bianco, sorridente, calmissima nella sua affabile energia. All'approdo dello Strega arrivava dopo una vita di scontri e di vicende a volte dure e crudeli ma in certo modo rasserenate dalla severa e limpida autorità morale che irraggia da lei sugli affetti familiari, sulle amicizie, sulla vita politica, sulla vita di ogni giorno e sulla sua opera di scrittrice», M. BELLONCI, *Il Premio Strega*, Milano, Mondadori, 1995, 135.

⁵ Risvolto di sopraccoperta in F. CIALENTE, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Milano, Mondadori, 1976.

⁶ Cfr. R. BARILLI, *È arrivata la terza ondata: dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo & Immagine, 2000.

frammentazione delle identità sociali, la rinuncia a un rassicurante posizionamento ideologico, la rottura della continuità fra generazioni, la contaminazione fra i modi del racconto e fra esperienza e scrittura.

Ultimo testo originale composto dall'autrice, *Le quattro ragazze Wieselberger* rappresenta l'approdo finale di un remoto e coerente percorso di scrittura: le tendenze più importanti di tutta la sua narrativa sono portate ad evidenza con una perizia formale e una carica etica che, attraverso la riscoperta di una storia antieroica e in parte rimossa dall'immaginario nazionale, richiama all'impegno nel presente, non al rimpianto per un tempo perduto. Romanzo di grande complessità stilistica, dove ritratti e intonazioni della vita affettiva convivono con l'esercizio di una ragione critica capace di filtrare gli slanci del ricordo, l'opera intreccia i toni dell'archeologia familiare, dell'analisi politica e della riflessione morale.

I grandi temi della guerra, del razzismo, dell'imperialismo, dell'affermazione della donna dentro e fuori la dimensione familiare, dell'identità personale e nazionale, la riflessione sul rapporto fra individuo e Storia, sono declinati nel testo secondo una nuova varietà di registri e di soluzioni formali che costituiscono, per l'autrice, la sintesi finale delle possibilità espressive e conoscitive del romanzo. Sullo sfondo di un secolo che ripete, nell'inadeguatezza del singolo, l'inesorabilità delle sue catastrofi epocali, il racconto espone la formazione di una coscienza individuale che cresce e si compie in una dimensione metanarrativa: mentre ricostruisce un passato storico, Cialente confronta il passato della propria scrittura, esibendo il richiamo alle principali strategie discorsive e ai dispositivi simbolici già espressi nelle opere precedenti esaltandone l'intertestualità interna.

Le quattro ragazze Wieselberger chiude il corpus di sei volumi pubblicati tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Ottanta, risultato di un unico e ripetuto progetto di scrittura che, nella molteplicità degli esiti, testimonia la costruzione di una forte e determinata idea di romanzo, un percorso creativo che riesce ad assorbire le crisi (moralì, politiche, esistenziali) dell'esperienza mantenendo una costruzione narrativa solida e compiuta. Scrittrice dichiaratamente antisperimentale, Cialente si presenta come erede della grande tradizione europea di fine Ottocento e inizio Novecento, interroga il confine fra passato e presente, fra individuo e Storia con strumenti apparentemente tradizionali, resistenti alla fragilità conoscitiva ed enunciativa del nuovo secolo. In tutte le sue prove, la scrittrice attinge a un immaginario realistico affermando, nonostante le crescenti difficoltà ideologiche, la possibilità del romanzo di descrivere secondo un criterio di verosimiglianza gli eventi individuali e collettivi. Nel passaggio fra i diversi testi, non si registrano improvvisi cambi di direzione, piuttosto una tendenza alla trasformazione nella conservazione che permette la progressiva introduzione di nuovi elementi nel rispetto dell'impianto stilistico e tematico principale. Un impianto narrativo che si realizza attraverso strutture enunciative sempre coerenti e chiuse, ma articolate internamente attraverso la combinazione di elementi discordanti e molteplici, la scelta di strategie discorsive dissonanti e la moltiplicazione dei piani narrativi, con una particolare tendenza, sul piano stilistico, all'amplificazione della componente digressiva e descrittiva del racconto.

La sequenza cronologica delle opere corrisponde a due successivi momenti di dialogo con la tradizione del romanzo di formazione (*Natalia*, 1930 – riproposto, con revisioni, nel 1982; *Cortile a Cleopatra*, 1936 – seconda edizione rivista nel 1953) e del romanzo storico (*Ballata levantina*, 1961; *Un inverno freddissimo*, 1966; *Il vento sulla sabbia*, 1972), fino all'elaborazione formale e poetica definitiva nel grande congedo delle *Quattro ragazze Wieselberger*. Un simile itinerario prevede il passaggio da un sistema narrativo fondato sulla presenza di un personaggio totalizzante (capace di esaurire le ragioni

strutturali e tematiche dell'opera) a un racconto orientato sulla resa letteraria di ambienti e contesti storici e su una più diretta argomentazione etico-politica. Il dialogo con il sistema dei generi letterari è esposto e ancora altamente produttivo per l'autrice, che non ricerca dispositivi discorsivi sperimentali, ibridi o formalmente alternativi, assumendo invece i modelli del canone per sconvolgerne i fondamenti conoscitivi e poetici attraverso un sistematico «tradimento».⁷ Il romanzo di formazione non si declina come registrazione di destini esemplari, ma ritratto deformante di identità regressive, precarie, irrisolte. Il romanzo storico non ambisce a ricondurre la complessità di un mondo a una compiuta unità funzionale, ma interpreta la parzialità e l'inadeguatezza di ogni sintesi, l'incoerenza che regola l'azione degli individui e delle generazioni.

Se una parziale coesistenza di entrambe le tendenze è rintracciabile in tutti i testi, nell'ultimo romanzo le due costanti enunciative concorrono alla diretta esposizione di elementi autobiografici e alla sintesi fra la dimensione lirica-individuale e quella storico-collettiva. I due livelli sono tenuti insieme attraverso una struttura in quattro parti non titolate. Ambientati a Trieste nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, i cinque capitoli della parte iniziale presentano gli abitanti di casa Wieselberger, agiata famiglia governata dall'autorità del «maestro» Gustavo Adolfo, docente, direttore e compositore musicale. A distinguere la famiglia è, oltre al culto della musica e all'osservanza degli ideali borghesi di prudenza e moderazione, l'entusiastica adesione all'irredentismo triestino, elemento che permette al narratore di introdurre importanti digressioni sulla storia della città, allora dominio dell'impero asburgico.

La seconda parte del testo si apre, con precisa continuità temporale, nei primi anni del Novecento. Protagonista è ora la nipote di Gustavo Adolfo (figlia di Elsa Wieselberger), un personaggio mai nominato che racconta in prima persona e coincide palesemente con la stessa Cialente. Il nuovo nucleo familiare (Elsa ha sposato un ufficiale di origine abruzzese) risiede nel Regno d'Italia, ma il racconto insiste su Trieste dove l'anonima protagonista trascorre le estati, insieme al fratello e ai cugini, nella villa del nonno.

Il terzo movimento del romanzo si distingue per una rigorosa coerenza tematica e cronologica che lo fa coincidere perfettamente con gli anni del Primo conflitto mondiale, festeggiato dalla famiglia triestina come guerra di liberazione antiaustriaca. Dimensione che corrisponde alla giovinezza di Cialente, la sezione si chiude tragicamente con la disfatta di Caporetto e la morte del cugino Fabio, partito volontario per coronare il sogno irredentista.

L'ultima parte del romanzo prevede una decisa accelerazione nella velocità del racconto, che raccoglie la cronaca di oltre trent'anni (1922-1956) e misura grandi distanze spaziali. L'epilogo segue esclusivamente gli itinerari biografici di Fausta adulta, protagonista di una serie di fughe (in Egitto, Europa, Kuwait) che definiscono un destino *altro* rispetto alla sorte della madre e delle zie.

La raffigurazione di un contesto storico che si spegne nel suo atto finale (la vivace Trieste di Svevo e Joyce, destinata a scolorire dopo la tanto agognata annessione), tema caro all'autrice di *Ballata levantina* e del *Vento sulla sabbia*, si complica nel momento in cui, a metà del racconto, emerge l'esperienza diretta di Cialente, bambina al tempo dell'Impero austroungarico e ora militante antifascista impegnata nella Resistenza, scrittrice e giornalista in viaggio oltre i confini europei, lucida testimone del suo passato familiare e del suo articolato presente di impegno letterario e politico. Sotto la pressione di un *io* che racconta se stesso e, insieme, la storia del suo tempo, alle abituali forme del romanzo di formazione e del romanzo storico si combina un'inedita scrittura

⁷ Cfr. M.C. STORINI, *L'esperienza problematica. Generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2005, 43.

argomentativo-saggistica e un'esplicita esposizione del dato memoriale, che prevede il ripetuto ricorso a documenti e fonti della vicenda familiare e nazionale.

Buona parte di questi materiali autobiografici si trovano già rielaborati come nuclei ispirativi di altre opere di invenzione, per cui è possibile rintracciare vincoli tematici con tutti i precedenti romanzi dell'autrice.⁸ Tuttavia, *Le quattro ragazze Wieselberger* resta l'unico testo esplicitamente e dichiaratamente autobiografico, condizione di partenza immediatamente complicata da tre fattori di disturbo che determinano la struttura complessiva dell'opera. In primo luogo, il soggetto emittente non esplicita mai il suo nome, evitando di qualificarsi (o di essere qualificato da altri personaggi) come «Fausta Cialente», mantenendo un atteggiamento di riserbo e distanza dal lettore. Un elemento di ulteriore straniamento è determinato dal cambio di conduzione espositiva, per cui la prima parte del romanzo (di ambientazione triestina e ottocentesca) sembrerebbe riportata in terza persona da un narratore extradiegetico: la scrittrice evita qualsiasi riferimento al proprio rapporto con i personaggi in scena e con il ruolo che si prepara a svolgere nella vicenda. Una simile scelta determina il superamento del modello espositivo già verificato in *Ballata levantina*, di cui il romanzo del 1976 sembra condividere lo statuto narrativo iniziale. In entrambi i testi la prima parte prevede il recupero di una memoria di secondo grado che veicola l'accesso a un periodo precedente la vita della protagonista: ma se Daniela (*Ballata levantina*) agisce in questa fase nel ruolo di ascoltatrice dei racconti familiari, continuamente presente come personaggio-narratore, Fausta nelle *Quattro ragazze Wieselberger* esercita il potere di celarsi alla pagina scritta, senza giustificare la provenienza dei contenuti che sembrano esposti da un'entità neutra e impalpabile. Ancora in analogia con *Ballata levantina*, l'improvviso cambio della focalizzazione provoca un comune effetto destabilizzante che, tuttavia, implica una disposizione narrativa opposta: nel romanzo del 1961 il passaggio dalla prima alla terza persona (collocato a metà del testo) coincide con il progressivo allontanamento della protagonista, che perde il proprio potere di significazione e la propria centralità narrativa a favore di una ricca sfilata di personaggi secondari. Nelle *Quattro ragazze Wieselberger* lo svelamento del narratore in prima persona (parte II) dà inizio a un processo che prevede, dopo il massimo grado di unità-civiltà rappresentato dal nucleo triestino di fine Ottocento, una condizione di crescente solitudine ed estraneità: il personaggio che dice 'io' è destinato a diventare sempre più ingombrante e sempre più isolato in un racconto che perderà tutti i suoi personaggi nella drammatica corsa attraverso due guerre mondiali. Infine, ultimo fattore di disturbo rispetto all'impianto tradizionale del romanzo di memoria, la disposizione dell'istanza narrativa autobiografica si articola in una pluralità di funzioni enunciative differenti. Sono dominio del personaggio-narratore tre differenti discorsi: il racconto dell'intreccio in cui si muovono tutte le figure della saga familiare, compresa la stessa Fausta; l'esposizione di un continuo e puntuale commento morale e politico sugli eventi registrati; l'integrazione di un corredo di informazioni, documenti, precisazioni di natura storica che servono a completare e spiegare il quadro delle vicende private in relazione alle sorti del paese. L'opera risulta così la combinazione di una scrittura romanzesca, attenta al profilo psicologico dei personaggi e sensibile all'immaginario del vissuto privato; una scrittura della riflessione morale e

⁸ Fra gli esempi possibili: con *Natalia*, figlia di un ufficiale, per i rapporti e lo stile di vita della famiglia, per il riferimento a Caporetto e alla guerra; con *Cortile a Cleopatra* per la rappresentazione del paesaggio egiziano; con *Ballata levantina* per tutto quello che riguarda la rappresentazione dell'ambiente alessandrino di fine Ottocento (che Cialente conosce attraverso il ricordo della suocera) e l'impegno antifascista dell'autrice, trasferito nei personaggi di Matteo e Daniela; con *Un inverno freddissimo* per il ricordo del fratello Renato, ripreso in gesti, episodi, espressioni dalla figura di Guido; con *Il vento sulla sabbia* per la rappresentazione delle serate musicali e dei ricevimenti nell'ambiente borghese levantino e per il ritratto del marito Enrico Terni.

della rielaborazione critica sui dati dell'esperienza; una scrittura saggistica che argomenta le sue ragioni storiche con rigore scientifico e documentario, allo scopo di colmare le lacune della memoria e comprovare con dati oggettivi le deformazioni dell'ideologia e degli interessi personali.

Questa narratrice molteplice, insieme ipertrofica e reticente, presiede alla tenuta di un racconto costruito sulla perdita stessa del proprio baricentro. Dall'unità iniziale della famiglia triestina, stretta intorno al maestoso pianoforte a coda del nonno e calata in un orizzonte municipale, il racconto estende le sue maglie attraverso l'Italia (parti II e III) fino ai paesaggi africani e asiatici che ribaltano la centralità della piccola città mitteleuropea e smascherano definitivamente la mancanza di prospettiva storica dei suoi abitanti. La progressiva perdita di Trieste corrisponde alla perdita dell'infanzia, della propria famiglia, di un intero assetto politico-sociale rimosso dalla Storia, corrisponde alla privazione del fuoco-focolare anticipata dalla poesia di Giorgio Caproni che compare in esergo all'ultima parte del romanzo: «la mia lacerata/tenda volata via/col suo fuoco e il suo dio».⁹ Questo incedere del romanzo da una condizione di iniziale unità che tiene insieme – da un punto di vista spaziale, enunciativo, ideale – tutti i personaggi e i piani del racconto, verso un esito di dispersione, solitudine e alienazione è una struttura riconoscibile e fondamentale almeno nei tre romanzi della maturità di Cialente: opere che si aprono nel *Cortile a Cleopatra*, nella villa di *Ballata levantina*, nella soffitta di *Un inverno freddissimo* per concludersi con l'esilio del soggetto principale o con l'annullamento complessivo della coesione (spaziale e poetica) iniziale.

Sul piano tematico, questo andamento compositivo si applica sempre a precise coordinate spazio-temporali che interessano principalmente la dimensione della provincia italiana di inizio secolo e il contesto levantino fra le due guerre. I mondi di Cialente sono microcosmi colti del loro ultimo bagliore, destinati a essere travolti dalla Storia e a persistere solo sulla pagina, trattenuti dal potere conservativo della parola narrativa. Un simile atteggiamento si riflette nella biografia della scrittrice che, nella sua lunga vita, è stata lucida testimone del cedimento di quasi tutti i principali sistemi politici, sociali e statuali del Novecento: dalla caduta dell'ancien regime ai nazionalismi della Prima guerra mondiale, dall'ascesa del nazifascismo al perdurare dell'imperialismo europeo, dalla Resistenza alle tensioni politiche del secondo dopoguerra, dalla decolonizzazione alle origini della questione palestinese e del mondo globalizzato. A partire da una biografia di impegno e di militanza politica, il suo romanzo si fa scenario di una concezione storica votata alla sconfitta e alla disillusione degli ideali, alla tragica e costante ripetizione di grandi intrecci di interesse (nazionali, di classe, economici) e derive ideologiche (nazionalismo, razzismo, xenofobia, patriarcato) che sconvolgono, negano, deviano i destini individuali.

Sullo sfondo di questi crepuscoli della Storia si impone un nucleo tematico ricorrente che trova nell'ultimo romanzo la sua massima stigmatizzazione: il ritratto disincantato e affilato di una società borghese votata al fallimento individuale e di classe. Figlia apolide della borghesia europea, Cialente racconta ciò che è le prossimo, il mondo a cui appartiene: la borghesia reazionaria della provincia italiana di primo novecento in *Natalia*, quella levantina – schiacciata dalle pressioni razziali e classiste dell'imperialismo – nei tre romanzi egiziani (*Cortile a Cleopatra*, *Ballata levantina*, *Il vento sulla sabbia*), quella che, sopravvissuta alle persecuzioni e ai totalitarismi, nel secondo dopoguerra rinnega ogni ideale di impegno in nome del ritrovato benessere (*Un inverno freddissimo*). È in questo senso che *Le quattro ragazze Wieselberger* può essere letto come un romanzo a tesi, opera che riflette e supporta un preesistente pensiero sistematico e ne offre la dimostrazione in uno specifico contesto. La supposta tesi individuerebbe nei limiti ideologici e nell'irresponsabilità della classe borghese la

⁹ G. CAPRONI, *Bibbia*, in ID., *Il muro della terra*, Milano, Garzanti, 1975, 87.

causa dei due conflitti mondiali e di tutte le derive autoritarie del XX secolo: nazionalismo, razzismo, conservazione dei privilegi, psicosi anticomunista, repressione delle istanze democratiche, alienazione spirituale e sociale della donna.

Rispetto al contesto storico di riferimento, la chiave di accesso da un punto di vista poetico e interpretativo è proprio la variazione del punto di vista femminile, valore figurativo, simbolico e ideologico fondamentale nel romanzo di Cialente. La questione del genere si impone come condizione primaria che filtra il rapporto con il mondo, determinando nuovi modelli discorsivi per la rappresentazione della donna come interprete del suo immaginario e del suo tempo. In opposizione al contesto di appartenenza, le protagoniste di Cialente rifiutano i percorsi di formazione prescritti, esercitano uno sguardo estraneo a ogni soluzione identitaria e disponibile alla messa in discussione di tutti riferimenti abituali, allo smascheramento dello scarto che separa la realtà e la sua rappresentazione sociale. La costante determinazione del dato storico permette di connotare gli itinerari di queste figure (e con loro, il senso complessivo del racconto che le esprime) di un fondamentale valore etico strettamente connesso al grande tema della memoria, vero principio del romanzo.

Il tempo della scrittura è rappresentato, per Cialente, dal passato. L'innesto della narrazione avviene solo in presenza di una doppia distanza: fra il tempo in cui è ambientata la storia e il presente della scrittura; fra il tempo in cui è ambientata la storia e (con poche eccezioni) il presente finzionale dell'io narrante, collocato (da un punto di vista conoscitivo ed enunciativo) in un momento successivo allo svolgersi dell'intreccio. Il risultato di questo posizionamento è un particolare andamento del racconto che guarda costantemente indietro al recupero di eventi superati nella Storia e nella biografia dei personaggi, un orientamento quanto più esplicito nelle *Quattro ragazze Wieselberger*. Attraverso questo continuo e irrinunciabile esercizio della memoria, la scrittura dell'intimità e della trasposizione fantastica si intreccia alla scrittura della conoscenza (etica, politica, sociale, morale) e, quindi, alla scrittura dell'impegno. Compito del romanzo non è solo recuperare dagli abissi il tempo perduto, ma esercitare su quel passato un nuovo giudizio, ripristinare un significato attivo nel presente. Il ritorno di momenti e mondi sommersi che emergono dall'opacità della Storia non è opera di una memoria involontaria, ma di una memoria etica che esprime con dolorosa coscienza il senso di perdita e di sconfitta, la necessità di interrogare la propria vicenda umana e il proprio ruolo nel mondo.

Se una simile disposizione è evidente nell'ultimo romanzo, opera che esplicita una funzione anche informativa, di denuncia e di documentazione storica, il valore fondativo/privativo della memoria ha radici antiche: le protagoniste di Cialente spesso vivono l'impossibilità di superare il proprio passato, rappresentato dalla tensione per un'infanzia perduta (*Natalia*), dal peso di ingombranti fantasmi dell'immaginario (*Ballata levantina*), dalla rimozione di una difficile responsabilità (*Un inverno freddissimo*). Di fronte a questo inevitabile confronto, le figure che non riescono a risolvere il rapporto con la memoria sono condannate a una perenne condizione di mancanza (*Natalia*) o a soccombere (Daniela in *Ballata levantina*, Alba in *Un inverno freddissimo*), mentre affermano il proprio desiderio e la propria presenza le protagoniste disponibili all'ascolto consapevole del ricordo: Livia in *Ballata levantina*, Camilla in *Un inverno freddissimo*, Fausta nelle *Quattro ragazze Wieselberger*, dove la voce narrante recupera la cognizione di una definitiva armonia con le generazioni che l'hanno preceduta. Alla rappresentazione di un singolo percorso di coscienza, infatti, Cialente predilige il ritratto collettivo di genealogie femminili, la costruzione di una memoria di donne che attraversa le generazioni e implica il riconoscimento di un'identità di

relazione. Se questa prospettiva, che reinterpreta il Novecento rovesciando la presunta neutralità del canone storiografico, è già espressa in *Ballata levantina* e in *Un inverno freddissimo*, nelle *Quattro ragazze Wieselberger* il punto di vista di un plurale femminile è dichiarato nel titolo e assunto, nel finale del romanzo, come congedo esistenziale e poetico dell'autrice.

Nelle ultime pagine dell'opera, durante una passeggiata su una spiaggia del Golfo Persico, Fausta procede dietro sua figlia Lionella e le sue due nipoti bambine che giocano sul bagnasciuga: insieme formano un nuovo quartetto della dinastia Wieselberger. Mentre cammina sulla sabbia la protagonista percepisce alle sue spalle la presenza silenziosa della madre Elsa (scomparsa da alcuni anni), giunta a chiudere l'ultimo anello di una genealogia femminile che dalla fine dell'Ottocento si proietta oltre la metà del nuovo secolo. Con questa immagine Cialente accerta la persistenza di un pensiero di sé che annulla la separazione e il silenzio fra le donne della sua vita, sublima la singolarità delle esperienze individuali e supera i traumi della Storia. La durabilità di questa eredità femminile è assicurata dalla doppia natura del testo letterario, capace di abitare la dimensione dell'esperienza e dell'immaginario, sola forma di difesa contro la perdita dei riferimenti personali e l'oblio del tempo, un impegno che non annulla le distanze, non risolve le mancanze ma permette a ogni lacerazione di farsi significato.

I termini chiave di questo congedo sono: il movimento ordinato dei corpi nello spazio (a indicare la sequenza cronologica delle generazioni); la presenza dell'acqua, nucleo simbolico essenziale nei romanzi di Cialente, chiamata a rappresentare la transizione ininterrotta della memoria e della parola che ne esprime i contenuti; il riconoscimento di un confine fra la realtà e la proiezione interiore della Storia, fra la vita e il suo racconto, un margine simbolicamente individuato nella linea di sabbia toccata dalle onde. Questa serie di immagini non è solo genericamente ricorrente nei dispositivi tematici e descrittivi dell'autrice, ma costituisce la ricognizione ordinata e coerente delle ultime pagine degli altri tre romanzi: i finali di *Cortile a Cleopatra*, *Ballata levantina* e *Un inverno freddissimo* concorrono alla scrittura di uno stesso epilogo che si alimenta per quarant'anni di opera in opera, chiarendo solo nell'ultimo enunciato quanto, negli altri libri, era implicito o nascosto.

Nelle pagine conclusive di *Cortile a Cleopatra* la giovane Kiki scopre la partenza di Marco, il ragazzo che ama, e avverte una condizione di abbandono («Finite, le amorose speranze. Il mondo è vuoto»)¹⁰ che rispecchia «l'orribile vuoto» da cui prende avvio l'ultima parte delle *Quattro ragazze Wieselberger*: «a me non restava adesso che tendere le braccia verso un orribile vuoto. Della mia famiglia, intendo quella della mia infanzia, non rimaneva più nessuno».¹¹ Sorpresa in fuga la scimmia Beatrice, Kiki inizia a rincorrerla sulla spiaggia, un gesto che richiama testualmente il romanzo del 1976, inserendosi in una speculare e insistita notazione del limite fra cielo e mare e fra mare e terra. Kiki e Lionella (Lili nel testo) compiono la stessa azione (seguire altre figure che si allontanano lungo la riva) e ripetono il medesimo gesto (raccogliere il proprio abito per muoversi più facilmente):

Kiki raccolse le gonnelle fino alla cintura, vi appese le scarpe dai legacci per poter correre meglio nella sabbia [...] e ogni tanto si fermava, sedeva sulla spiaggia e annusava il mare.¹²

Lili veniva dopo, le vesti tirate su e annodate per aver il passo più libero [...] ogni tanto si arrestava a guardare il cielo.¹³

¹⁰ F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, Firenze, Sansoni, 1953, 306.

¹¹ EAD., *Le quattro ragazze Wieselberger...*, 242.

¹² EAD., *Cortile a Cleopatra...*, 309.

Il finale di *Un inverno freddissimo* si svolge in una casa di campagna, ambiente che esclude ogni riferimento al mare e all'elemento dell'acqua. Tuttavia, il romanzo del 1966 anticipa in maniera esplicita la condizione finale delle *Quattro ragazze Wieselberger*: il riconoscimento di una continuità («nel mezzo di una continuità»; «la continuità della vita») che lega le protagoniste Camilla e Fausta a una madre e una figlia, permette l'intonazione di un dialogo fra passato, presente e futuro e determina la partecipazione dell'io a una stagione eterna:

Sapeva che, qualunque cosa accadesse, lei non diventerebbe mai una gelida pietra in fondo a uno stagno morto. Aveva reciso la corda che la legava alle amare esperienze, questo sì, ma ciò non significava che avrebbe dimenticato i vivi e i morti, anzi, mentre riprendeva a camminare lentamente nel sole [...] aveva la sensazione che sua madre e Alba le fossero alle spalle, distanti, e laggiù il berretto azzurro di Lalla baluginasse seminascondosto dalla fila dei peschi in fiore. Lo volesse o no, lei stava nel mezzo di una continuità.¹⁴

Queste care figure che mi camminano davanti sono proprio mie, pensavo guardandole con tenerezza; erano un me stessa sdoppiato che sembrava promettermi, pur allontanandosi e volgendomi le spalle, qualcosa di affettuoso e sereno – per sempre. Ch'esse rappresentassero per me la continuità della vita poteva essere solo un severo richiamo alla realtà, una sensazione che dovevo responsabilmente accettare, dopo averla riconosciuta; ma quasi non bastasse, e mentre così le seguivo amandole, mi venne improvvisamente un altro pensiero, o forse un presentimento, ch'era pure un angoscioso sospetto: se mi volto, non vedrò forse mia madre camminare dietro di noi, anche lei su questa spiaggia?¹⁵

L'ultima pagina di *Ballata levantina* (1961) è affidata a un'altra figura materna, Livia, sospesa su un'altra soglia (quella fra il sonno e la veglia) e coinvolta in un dialogo impossibile con un'altra donna scomparsa (Daniela):

La stessa voce che quel mattino aveva riudito chiederle: «Ti dispiace se raccolgo un po' di questa gaggia?» adesso mormorava con affettuosa gentilezza: «Dopotutto, Livia, credi che avrei chiesto un figlio, se avessi voluto veramente morire?». Ah, consolazione, consolazione! Era come aver lanciato una pietruzza in quel mare misteriosamente arrivato fin sotto le sue finestre. Ma era proprio il mare? Vedeva le increspature dell'acqua allargarsi, allargarsi all'infinito, in un'oscurità sfavillante, e nondimeno sentiva e riconosceva il canto dei battellieri che, laggiù, al gomito del canale, partivano con le vele spiegate, nel primo biancore dell'alba.¹⁶

Mi vengono le lacrime agli occhi mentre seguito a camminare verso la pagina aperta che sono questo mare e questo cielo, dietro le mie tre lontane figurine. La nebbia della sera sta lentamente avvolgendole, ma non riuscirà a nascondermele e continueremo insieme, a distanza, sul filo dell'onda che si ritira con un fruscio sottile. Non penso più al remoto disordine della vita alla quale dovrò pur tornare, per inumana, vergognosa o impossibile che sia; ho in silenzio accettato quella che sembra essere la promessa d'una gioia esigua per quanto anch'essa remota – quindi non è solo un barlume questo che ora dilegua lamentandosi sull'acqua.¹⁷

Nel suo ultimo congedo narrativo, Cialente mutua da *Ballata levantina* l'immagine conclusiva: l'emergere di una fonte di luce («un'oscurità sfavillante» / «un barlume») che si staglia sulla superficie dell'acqua («de increspature dell'acqua allargandosi» / «sul filo dell'onda che si ritira»).

¹³ EAD., *Le quattro ragazze Wieselberger...*, 255.

¹⁴ EAD., *Un inverno freddissimo*, Milano, Feltrinelli, 1966, 286-287.

¹⁵ EAD., *Le quattro ragazze Wieselberger...*, 256.

¹⁶ EAD., *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961, 393.

¹⁷ EAD., *Le quattro ragazze Wieselberger...*, 257.

Ritorna l'opposizione a un vuoto in cui si trattengono dei segni, si riconosce l'emersione di una «consolazione/gioia» che resta sospesa nel movimento incessante delle onde. È questo il senso ultimo del racconto della memoria: l'ascolto di una continuità intermittente che implica il continuo passaggio fra la realtà e la scrittura, fra il mondo «inumano, vergognoso, impossibile» e la pratica di una parola che sappia restituire un ordine, conservare un senso. Nel 1976, attraverso la ripresa di tre finali da tre romanzi, nel comporre la sua ultima pagina narrativa Cialente convoca tutte le donne della sua vita (sua madre Elsa, sua figlia Lionella, le nipoti bambine) e della sua scrittura: Livia e Daniela, che abitano l'acqua e il suo eterno ritorno; Camilla, che ha già imparato a congedare i fantasmi; Beatrice e Kiki, che più delle altre, prima delle altre hanno segnato la strada lungo la spiaggia.

Il motivo centrale delle onde irregolari e in continuo movimento evoca per contrasto la determinazione di un'identità risolta che non teme più le pressioni del passato e del presente, ma ha strenuamente conquistato la certezza di possedere il proprio destino. Nell'ultimo romanzo la metafora marina recupera un palinsesto intertestuale, risultato dalla combinazione di tutti gli altri finali abitati da figure femminili (quasi sempre) affacciate su uno specchio d'acqua: «un'oscurità sfavillante» come emblema della memoria che si fa racconto – una memoria storica (di una nazione, una classe sociale, una città) che è anche una memoria familiare, una memoria individuale e una memoria della scrittura, tesa ad affermare la presenza nella Storia di un pensiero di donna.

Di fronte all'oscurità che abitiamo, che ci abita, per Cialente il romanzo resta l'unico sistema di rappresentazione capace di ricevere ed esprimere l'esperienza della marginalità, il punto diviso dell'altro e del rimosso, il tempo doppio e riflesso dell'esistenza: il tempo della vita vissuta, dei luoghi e degli affetti per sempre scomparsi nell'oblio; il tempo trattenuto della coscienza, del pensiero critico e dell'impegno etico; il tempo senza tempo della creazione letteraria.

La trasgressione nell'autenticità e semplicità di Lessico familiare di Natalia Ginzburg

Nella mia esperienza didattica dell'italiano come lingua straniera ho spesso fatto ricorso al capolavoro di Natalia Ginzburg, Lessico familiare per insegnare la lingua italiana 'autentica', indagando sulla genialità di questo testo, e, allo stesso tempo, per divulgare la narrativa di questa autrice troppo spesso trascurata, soprattutto in Italia. In questo studio ci si sofferma su quelle caratteristiche che rendono questo testo innovativo, e dunque, trasgressivo per lo stile, per la comicità, e per il suo valore estetico ed etico: l'intento è di fare luce su quegli aspetti che sono alla base del progetto narrativo di Natalia Ginzburg e che cercano di ricomporre quei frammenti distrutti di esperienza per trasformarli nelle storie che racconta.

Lessico familiare, a prima vista, si presenta come narrazione chiara, di memorie familiari di argomenti quotidiani. È un testo semplice, di piacevole lettura e facile, soprattutto da un punto di vista linguistico, nonostante sullo sfondo delinea il racconto della Storia del primo Novecento. I temi veicolati dall'estetica di Lessico familiare, infatti, sono temi profondi, tragici, espressi con una forma leggera di linguaggio, deliberatamente molto chiaro e musicale, anche e soprattutto quando fa uso della sintassi paratattica, degli anacoluti e delle sospensioni. E, per questa sua naturalezza, anche se artificiale perché ben studiata, la sua narrativa continua ad essere molto apprezzata anche da un pubblico non italiano.

Al di là del piacere della lettura dei testi di Natalia Ginzburg, il mio interesse per questa scrittrice si è approfondito soprattutto agli inizi della mia carriera di docente universitaria di filologia italiana all'estero perché adatto all'insegnamento della lingua italiana come seconda o terza lingua a studenti stranieri: nel caso specifico, mi rivolgevo a studenti spagnoli o ispanofoni iscritti al primo anno a corsi di laurea in Filologia romanica o in traduzione ed interpretazione dell'Università dei Paesi Baschi che non avevano una competenza linguistica elevata.

Nel mio percorso metodologico, ho fatto ricorso a *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg per lo strumento linguistico utilizzato dall'autrice caratterizzato da un'estrema semplicità dei mezzi, un linguaggio parlato scritto di sorprendente naturalezza che poco comunemente si riscontra in un testo letterario che rifletta il parlato ordinario della classe media. Quello della Ginzburg, inoltre, oltre ad essere riflesso del parlato comune è un linguaggio che si distingue per le sue doti di fluidità, scorrevolezza, attualità e semplicità colloquiale. Per questo, *Lessico familiare* è un romanzo che si presta per lo studio della lingua italiana in uso per gli studenti di italiano come L2.

Lo stile secco e asciutto, la prosa volutamente scarna, il linguaggio semplice e, talvolta, colloquiale usati dalla scrittrice ne rendono i testi facilmente comprensibili anche a studenti con una conoscenza limitata dell'italiano.¹

Quando insegnavo a gruppi di studenti del terzo livello di italiano, per esempio, per sondare la ricezione del testo, la mia metodologia di insegnamento prevedeva che una volta ricostruita l'atmosfera e l'ambiente, i mezzi espressivi dei personaggi, i limiti entro i quali si è manifestato il disegno dell'opera, ogni studente si scegliesse un personaggio da analizzare e con cui identificarsi. Dopo lo studio dei caratteri e della loro funzione nel testo seguiva una serie di presentazioni orali e discussioni che ci guidavano a un'interpretazione dell'opera e del contributo della Ginzburg come scrittrice.

In quelle circostanze si presentavano alcune ipotesi a proposito di quegli elementi che conferivano al messaggio della Ginzburg un sapore così locale e allo stesso tempo così distaccato. Si faceva notare che la provenienza della Ginzburg (il cui cognome di origine è Levi) da un gruppo

¹ B. MERRY, *Women in Modern Italian Literature*, James Cook, University of North Queensland, 1990, 156.

socialmente appartato, come quello ebraico-italiano, spiega il suo distacco emotivo, la sua carica di eticità e il suo senso dell'umorismo sdrammatizzante. Ed è proprio questa sua carica di eticità che trasformava l'esperienza di esercitazione linguistica in un'esperienza esistenziale e poetica.

Com'è noto è impossibile e inutile trascrivere la vera lingua parlata italiana, perché il parlato è fatto di ellissi e inciampi, anacoluti e frasi frammentate tenute insieme da punti di sospensione e dagli strascinamenti della voce e delle vocali. La lingua della Ginzburg in generale – e di *Lessico familiare* in particolare –, nonostante si proponga di riflettere il parlato, risulta armoniosa e musicale nella sua semplicità. Si tratta di una naturalezza che tuttavia nasconde uno studio e una selezione accurati della lingua, oltre che una buona dose di inventiva e di ricostruzione di aneddoti e descrizioni, in buona parte affidati alla memoria dell'autrice.

La semplicità e la familiarità sono le sfere in cui si nascondono sia la verità che il mistero. Per la Ginzburg le parole sono i mezzi con cui si rivelano o si nascondono parti importanti della condizione umana. Ecco perché in alcuni dei suoi libri 'più chiari', come *Lessico familiare*, ombreggia un alone impercettibile che circonda le sue parole cristalline.

1. *Lessico familiare* vs neorealismo e autobiografia

Per la scrittura priva di orpelli e di simbolismi astrusi, per quell'apparente chiarezza e linearità di stile –, per i temi trattati e per l'assenza dell'elemento fantastico, i detrattori di Natalia Ginzburg hanno spesso tacciato *Lessico familiare* come romanzo autobiografico e neorealistico – estendendo metonimicamente questo attributo allo stile della sua autrice –, come se la stessa etichetta neorealista diminuisse il valore artistico di quest'opera. Eppure, è alquanto complessa la ricerca che caratterizza il neorealismo, con il suo duplice impegno nell'esperienza concreta che attinge anche alla propria vita familiare e nel reinventare quell'esperienza in nuove forme artistiche per farla contare di nuovo come reale.

D'altro canto, la Ginzburg è piuttosto critica nei confronti dello stesso neorealismo – che era già considerato superato dal gruppo '63 –, così come di qualsiasi corrente sperimentale in ambito narrativo.² L'innovazione artistica, assolutamente individuale, nella composizione di *Lessico familiare* e di altri romanzi della Ginzburg, si deve piuttosto ad un procedimento di sottrazione stilistica e retorica maturato con un lento ma continuo apprendistato personale teso al realismo 'purificato': è un aspetto che, nella seconda metà del XX sec., gli anni della celebrazione della fantasia avanguardista, del postmodernismo e del realismo magico, assume una valenza trasgressiva per contrapporsi alla tendenza generale dello stile narrativo dominante.

La chiarezza e l'apparente semplicità del realismo poetico di *Lessico familiare* tuttavia, non impediscono alla narrazione di sollecitare l'immaginazione e il trasporto, come normalmente avviene con i testi fiabeschi: anzi, l'autrice con le particolari descrizioni e i ritratti psicologici dei suoi personaggi trasmette un entusiasmo tale fino a riuscire anche più coinvolgente di un racconto inverosimile e fantastico. D'altronde, come segnala anche Cesare Segre nell'introduzione all'ultima edizione di *Lessico familiare*,

Va subito detto che, nel narrare, Natalia tiene i ricordi allo stato di elaborazione proprio della bambina, e poi ragazza, che le cose vide, o vi partecipò. Reprime dunque le considerazioni che sarebbero consentite dalla sua maturità di scrittrice; e affida tutto alla maestria dello stile e al

² J. C. DE MIGUEL Y CANUTO, *El camino que lleva a Natalia Ginzburg: el Lessico familiare desde dentro*, «EPOS», XXVII (2011), 249-264, 251.

gioco degli accostamenti. Di qui la freschezza dell'evocazione e il tono fiabesco del racconto; di qui la sintassi semplice, frasi per lo più brevi con scarsa ipotassi [...].³

La Ginzburg inizia con parole a noi più comuni e familiari, usando gli oggetti e le atmosfere della quotidianità. Sembra suggerire che il mistero e le ombre abitano proprio nel “noioso e monotono” quotidiano familiare che circonda le nostre vite come un sogno o un film. Come si mostra in *Lessico familiare*, è sempre nel quotidiano che ‘La Storia’ compie i suoi passaggi misteriosi ed eventi cruciali.⁴

Nella compilazione di un lessico di famiglia, la Ginzburg trova il suo modo di trasgredire aggrappandosi alle parole che hanno coinvolto non solo la sua famiglia ma l'intera comunità. A questo proposito, è il caso di distinguere chiaramente il genere narrativo di *Lessico familiare* che non è autobiografico, come spesso viene definito. Se volessimo rifarci alla definizione di autobiografia, come Philippe Lejeune precisava nel 1975 nel suo *Pacte autobiographique* – «Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»,⁵ risulta evidente che nel capolavoro della Ginzburg, l'accento non è posto sulla propria vita individuale né sulla storia della propria personalità quanto invece sulla storia del proprio nucleo familiare colto nella sua dimensione plurale e comunitaria.

Natalia Ginzburg crea un genere ibrido del romanzo novecentesco e contemporaneo che si pone al confine tra la saga familiare e le molteplici forme di scrittura del sé: si tratta delle “memorie di famiglia”, *family novels* o romanzi familiari di stampo autobiografico, intese come narrazioni delle vicende di una famiglia filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri, come individua Elisabetta Abignente:

La peculiarità di questo genere romanzesco consiste nella posizione di chi narra le vicende familiari: non più un narratore onnisciente e extradiegetico come nella saga tradizionale ma un narratore-testimone, interno alla diegesi, che parla quasi sempre in prima persona sebbene non coincida pienamente con il protagonista della storia. Un romanzo che si pone come una sorta di modello in tal senso è *Lessico Familiare* (1963) di Natalia Ginzburg.⁶

Attraverso la microstoria della famiglia Levi, si delinea la macrostoria della prima metà del '900. Il pretesto apparente del romanzo è quello di tratteggiare aneddoti e vicissitudini, in tono leggero – e perfino con *humour* –, della famiglia di origine della scrittrice e dei personaggi che la frequentavano, con i loro tic, manie e caratteristiche. Ma sullo sfondo si delinea la tragedia del fascismo e della seconda guerra mondiale con le sue conseguenze, attraverso le sue persecuzioni, le fughe, gli esili e le torture perpetrate ad ebrei e a non fascisti.

Le descrizioni dettagliate e meticolose di alcuni personaggi del romanzo si scontrano con una inevitabilmente spezzettata operazione memoriale, come l'autrice stessa afferma nella ‘Avvertenza’ al principio del romanzo:

Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia. Devo aggiungere che, nel corso della mia

³ C. SEGRE, *Introduzione*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014, V.

⁴ E. PAULICELLI, *Natalia Ginzburg and the Craft of Writing*, in *Natalia Ginzburg. A Voice of the Twentieth Century*, University of Toronto Press, Toronto, 2000, 153-178, 159.

⁵ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986, 12.

⁶ E. ABIGNENTE *Memorie di famiglia. Un genere ibrido del romanzo contemporaneo*, «Enthymema», XX (2017), 6-177.

infanzia e della mia adolescenza, mi proponevo sempre di scrivere un libro che raccontasse delle persone che vivevano, allora, intorno a me. Questo è, in parte, quel libro: ma solo in parte, perché la memoria è labile, e perché i libri tratti dalla realtà non sono spesso che esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito.⁷

Il corso naturale della memoria determina salti temporali, ritorno sui personaggi, analessi, frammentazione di vicende ed evoluzioni psicologiche. Notevole è la presenza di pause, poiché sono molto frequenti le descrizioni, e di sommari, sintetizzazioni di giorni, mesi o anni in poche pagine. Il testo è interessato da fenomeni continui di ellissi, appunto, che consistono nell'omissione di una parte della storia e che si presentano come espliciti se il lettore prende in considerazione l'avvertenza dell'autrice.

Il raccontare della Ginzburg si manifesta senz'altro autentico come la memoria umana che, per sua natura, è lacunosa. Le omissioni, però, rispondono anche ad una scelta di stile dimesso, sottotono, caratteristico di questo romanzo; così come per una forma di pudore e di riserbo dei sentimenti più forti: l'autrice, deliberatamente, non riporta il resoconto degli eventi tragici, cui accenna solo a posteriori (si vedano i passi dedicati alla morte in carcere per torture del marito Leone e al suicidio dell'amico Pavese). Una tale scelta stilistica consente di mantenere senz'altro la leggerezza della narrazione. Ma le omissioni sono studiate anche per includere empaticamente il lettore nel completare con la propria immaginazione gli eventi funesti, sollecitando le proprie risposte e riflessioni, se non addirittura sgomento.⁸

Guardando la sua produzione alla luce di alcune costanti stilistiche e tematiche, possiamo senz'altro affermare che pochi scrittori come Natalia Ginzburg hanno saputo raccontare la difficoltà, le ingiustizie, l'insensatezza della Storia⁹ e le atrocità e le tragedie umane, operando formalmente in senso contrario, insistendo sull'attività linguistica, esercitandosi con una scrittura "rasoterra" che gioca con gli anacoluti e su certi tic dei personaggi per evidenziarne lo scarto comico¹⁰ e per presentare alcuni aspetti di problemi di adattamento in una società che sta cambiando e in cui non ci si riconosce.

Sono tematiche profonde e importanti, inserite nella quotidianità di un vissuto talvolta ripetitivo e monotono che in *Lessico familiare* risulta rassicurante. La memoria familiare diventa così il terreno in cui le piccole storie quotidiane incontrano la grande Storia.¹¹

⁷ N. GINZBURG, *Avvertenza*, in *Lessico familiare*, in EAD., *Opere*, Vol. I, Milano, Mondadori, 'I Meridiani', 1986, 899.

⁸ M. WASH, *Subjectivities: three women*, (2020), Bordernote, «Border Crossings», 8.

⁹ Il contesto storico, il tempo della Storia in termini narrativi, fa da quadro temporale e spaziale all'opera nella sua interezza. Pur non essendo questo l'obiettivo dell'autrice, *Lessico familiare* tratteggia il periodo storico che, come già accennato, si protrae dagli anni '20 agli anni '50 del Novecento italiano, in una Torino dal vivace ambiente culturale, letterario, artistico, scientifico. I primi anni della famiglia a Torino furono pieni di difficoltà, specchio del dopoguerra italiano. Negli anni '20 in particolare, dalle accese discussioni politiche in famiglia, dagli incontri sporadici per le strade delle prime 'camicie nere', da un Giuseppe Levi che "tornava a casa sempre infuriato", alle persone amiche che si guardavano intorno terrorizzate quando egli manifestava la sua contrarietà al fascismo; il lettore assiste così ad una reazione sempre più visibile e chiara, all'ascesa di Mussolini in Italia, che coinvolge le masse con il suo carisma e stransisce gli antifascisti.

¹⁰ Cfr. S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Le voci femminili nel mestiere di Natalia Ginzburg*, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIX e XX siècle*, Actes du Colloque International (Aix en Provence, 1991), Université de Provence, 1993, 185.

¹¹ ABIGNENTE *Memorie di famiglia...*, 9.

2. La ricerca e 'reinvenzione' del linguaggio narrativo

Paradossalmente, per rappresentare e far parlare un mondo tanto grigio e disforico alla Ginzburg occorreva una parola in qualche modo pulita e luminosa che doveva essere nuova, libera dalle stratificazioni significanti che si erano incrostate nel recente passato. Se i personaggi non vengono divorati dagli eventi, è anche grazie alla parola dell'autrice Ginzburg, una parola semplice e musicale, che diventa polisemica come la poesia e che è la misura della salvezza del reale. Già nel '49, al tempo de *Il mio mestiere*, la scrittrice, rinnovata dalla maternità e dai traumi della morte del primo marito, Leone Ginzburg ucciso dai nazifascisti, dichiarava stupita: «Ricominchiavo a scrivere come uno che non ha scritto mai [...] le parole erano come lavate e fresche».¹² E in compenso questa scrittura deve tenersi lontano in modo sistematico da ogni committenza esterna, «per non truffare il prossimo con delle parole prese a prestito o rubacchiate qua e là», per non ricorrere ancora a «parole che non esistono davvero in noi, che abbiamo pescato su a caso fuori di noi e che mettiamo insieme con destrezza perché siamo diventati piuttosto furbi».¹³

Le parole, dunque, vanno scelte con onestà dal proprio dizionario. Quale dizionario? Il progetto di Natalia prevede in effetti una sorta di reinvenzione faticosa, in quanto occorre selezionare le parole scartando le vecchie, ormai datate e inservibili, troppo compromesse con i lutti e con le carneficine, e le nuove, fredde e disumane, perché corrotte dalla tecnica e dall'utilitarismo, oltre che devastate dal senso di colpa della Storia che cova in chi è scampato alle tragedie di un'intera generazione.¹⁴ E il lessico deve essere efficace per saper superare il vuoto abissale, la sfasatura di vocaboli scavata di conseguenza tra le diverse generazioni. Quindi, è necessaria una parola che non sia né nostalgica in senso idillico-elegiaco né contemporanea, ma ricreata attingendo ai depositi collettivi accumulati nelle proprie radici, alla *langue* nell'accezione di Saussure.

È questa la prima strategia linguistica della Ginzburg, l'idioma argotico e canterino di *Lessico familiare*: in questo testo avviene la liberazione dei barbarismi e delle gergalità, la frantumazione della sintassi nell'oralità degli anacoluti e delle sgrammaticature, e soprattutto la deformazione con cui i personaggi vengono ribattezzati nel linguaggio familiare. La sarabanda interclassista, che mescola servi e padroni, si rovescia dunque in una babele carnevalesca-interdialeale perché quel che emerge dalla riesumazione è la *koiné* nascosta, le fonti linguistiche eterogenee che vanno da Palermo dove Natalia è nata, alla Trieste del padre, dalla Milano della madre alla Torino dove la famiglia Levi si trasferisce ben presto, per approdare a Roma, dove la Ginzburg si stabilisce nella sua maturità.

È grazie a questa gioiosa orchestra, concertato goldoniano, fatto di archivi folklorici, di deformazioni di nomi, di confusione di pronomi femminili e maschili e di filastrocche oscene – in altre parole, grazie alla *langue* di una borghesia dialettale in cui tutti, padroni compresi, inciampano e si ribellano contro i protocolli dell'italiano toscano, la lingua letteraria –, che la scrittura della Ginzburg inventa il tono giusto che fonde fantasia felice e memoria infelice.

3. *Lessico familiare* modello di trasgressione bachtiniana

¹² N. GINZBURG, *Il mio mestiere*, in EAD., *Le piccole virtù*, Opere..., 849.

¹³ Ivi, p. 854.

¹⁴ «Quelle grosse parole vecchie, che servivano ai nostri genitori, sono moneta fuori corso e non l'accetta nessuno. E le nuove parole, ci siamo accorti che non hanno valore, non si compra nulla. Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infeconde. Non ci servono a scrivere dei libri, non a tener legata a noi una persona cara, non a salvare un amico», in N. GINZBURG, *Silenzio*, in EAD., *Piccole Virtù*, Opere..., 854.

Le parole di *Lessico familiare* sono finte, non false, e c'è un piacere insito nell'ascoltarle, nel vederle rappresentate nel testo, come se fossero le parole i veri personaggi dei suoi romanzi, e che si offrono così anche ad una teatralizzazione immaginaria.¹⁵ È da questa sua polifonia, questo suo trattamento ludico con le parole, con gli *sbrodeghezzi*, *i potacci*, *i sempi* e le *negrigure*¹⁶ ripetute nel testo, che scaturisce la leggerezza, la comicità e talvolta l'allegrezza di questo romanzo.

Non è infondato definire bachtiniano l'umorismo di Natalia Ginzburg, e non solo per la polifonia esemplare che tanto caratterizza *Lessico familiare* – polifonia carnevalesca che il teorico della letteratura individuava, appunto nella forma del romanzo –,¹⁷ quanto per le categorie estetiche derivate da Bachtin nei suoi studi su Rabelais, e da lui riassunte nel concetto di *corpo grottesco* divenuto tropo letterario.¹⁸ In *Lessico familiare*, il riso comunitario intorno a elementi semplici, quotidiani, per la sua valenza trasgressiva, così come viene definita dallo studioso russo, è fondante: il riso comunitario è causa ed effetto della trama del romanzo. Evidentemente l'umorismo della Ginzburg non è cerebrale nel senso avanguardista, ma viscerale, terrene: risulta dalla polifonia del suo gruppo di appartenenza più intimo, e ne esalta i caratteri.

In *Lessico Familiare*, la Ginzburg ride dei costumi, non del corpo e delle sue descrizioni. La risata, è qui suscitata dalle modalità linguistiche, dai suoni del parlato, dalle modalità fonico-espressive. Difficilmente vediamo l'autrice impegnata in una descrizione fisica, e quando succede è solo un espediente per far procedere la storia. È il tipo di umorismo che caratterizza il lavoro dell'autrice e che ritroviamo nella commedia *Ti ho sposato per allegria*, uscita nel 1967 e condotta sul filo di una comicità lieve e ilare.¹⁹

La ripetizione di frasi, espressioni e scene è una costante di *Lessico familiare* ed è una componente importante del dialogismo letterario caratteristico di questo testo.

Passavamo la sera in casa, attorno alla tavola, noi fratelli e mia madre. Quanto a mio padre, se ne stava a leggere nella parte opposta della casa; e di tanto in tanto, s'affacciava alla stanza doveravamo raccolti a chiacchierare e a giocare. S'affacciava sospettoso, accigliato [...].²⁰

E poche pagine più avanti

Si stava intorno alla tavola, a recitare poesie, a cantare:

Io son Don Carlos Tadrìd

E son studente in Madrid

Cantava mia madre; e mio padre, che se ne stava a leggere nel suo studio s'affacciava ogni tanto alla porta della stanza da pranzo, sospettoso, accigliato, con la pipa in mano.

¹⁵ Sono queste, per la Ginzburg, le categorie antitetiche che presiedono all'atto dello scrivere, *Il mio mestiere*, 851.

¹⁶ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere*, Vol. I, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1986, 901.

¹⁷ Per Bachtin il romanzo è l'unico genere narrativo che rende possibile la lettura polifonica e l'espressione dialogica. Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), trad. it. Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968; trad. della precedente edizione del 1929 a cura di M. De Michiel, Ed. dal Sud, 1997 (con introduzioni di Augusto Ponzio e Iris M. Zavala).

¹⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), trad. it. M. Romano, Torino, Einaudi, 1979. L'autore sottolinea quanto valore avesse il rituale carnevalesco nel Medioevo: «Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù». Il riso, apparentemente non associato a disagi o problematiche, in realtà induce implicitamente a riflettere.

¹⁹ A. SCARPARO, *Memoria dell'umorista*, «Studying Humour - International Journal», Vol 4 (2017), 5.

²⁰ GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere...*, 903.

Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare il teatrino.²¹

Oltre a fungere da espediente della comicità – che Natalia Ginzburg conosceva molto bene e che impiegherà in seguito nelle sue commedie –, la ripetizione quasi letterale di questa scena illustra perfettamente la categoria estetico/etica dell'eteroglossia di Bachtin:²² qui c'è quella tensione che il teorico russo pone al cuore della lingua nei suoi studi sul dialogismo letterario. Osserva Giuliana Minghelli,

la parola del padre esprime l'orizzonte della lingua nel suo carattere normativo, una monoglossia a cui si oppone l'eteroglossia della madre che rappresenta lo scarto, il discorso dell'altro polimorfo e variegato, un discorso che, nelle parole della nonna materna «fa [rabelaisianamente] bordello di tutto (*Lessico familiare*, 907)».²³

Tuttavia è da precisare che se in Bachtin questa tensione è implicita – e quindi nascosta nella lingua che il narratore presta ai vari personaggi –, in *Lessico familiare* il dialogismo è reso esplicito tra percezioni e valutazioni opposte per come sono drammatizzate dal padre e dalla madre della narratrice.

È importante soffermarsi sul ruolo di cantastorie della madre in *Lessico familiare*, come enfatizzato da Minghelli.²⁴ In effetti, la stessa Ginzburg attribuisce alla madre un ruolo salvifico sia nella storia della sua famiglia, che nella Storia degli eventi tragici, e finanche a livello testuale.

La poetica ginzburghiana «delle cose semplici, fatte di niente», è debitrice dei racconti materni che hanno insegnato e forgiato nell'autrice l'arte del ricordo, senza il quale non ci sarebbe nessuna storia. La libertà creativa che caratterizza *Lessico familiare* è una derivazione della scoperta e riscoperta del sapere materno, definito da Luisa Muraro, come «il sapere più importante, senza il quale è difficile imparare il resto ed essere originali in qualcosa».²⁵ Seguendo l'intuizione filosofica di Muraro, il rifiuto di ogni costrizione stilistica o di genere insita nella scrittura del libro dell'infanzia di Natalia Ginzburg sarebbe dunque dettato dalla ricerca dell'ordine simbolico della madre. Per la Ginzburg si tratterebbe dunque di una scoperta, di un riconoscimento del desiderio infantile come desiderio della madre che si manifesta in appropriazione della sua parola.

La narrazione in *Lessico familiare* sembra essere generata da una tensione tra la narratrice e la cantastorie che è la figura materna. Questa dialettica tra la scrittura e la memoria di un'oralità vivace si traduce in una serie di opposizioni tra il ricordare il quotidiano e il viverlo, tra un'estetica dell'assenza e una della presenza. Nell'opinione di Minghelli, per comprendere il carattere ibrido di *Lessico familiare* è illuminante leggerlo attraverso il filtro delle opposte categorie di racconto epico e romanzo.²⁶ Riprendendo Bachtin e la sua analisi formulata in *Epic and Novel*, il racconto materno, al pari del romanzo, abita il presente, rifugge da ogni chiusura, trova la sorgente creativa

²¹ Ivi, 926.

²² Il concetto di 'dialogo' è inteso da Bachtin come un caleidoscopio espressivo polifonico. Il linguaggio è fondamentalmente dialogico e include il rapporto tra autore ed eroe (o personaggio, sconosciuto perfino all'autore), estetica ed etica. Cfr. M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), ed. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988. Cfr. anche T. TODOROV, *Michail Bachtin: il principio dialogico*, trad. it. A.M. Marietti, Torino, Einaudi, 1990; e A. PONZIO, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Bachtin*, Milano, Bompiani, 2003.

²³ G. MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano. Lessico familiare o l'arte del cantastorie*, «Italice», Summer 1995; 72, 2; Periodicals Archive Online, 161.

²⁴ Ivi, 155.

²⁵ L. MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Ed. Riuniti, 1991, 13.

²⁶ MINGHELLI, *Ricordando il quotidiano...*, 166-167.

nell'esperienza e familiarizza lontananza e passato. D'altra parte, il racconto tramandato dalla madre effettua una complicata rappresentazione del passato il cui risultato è la creazione di una distanza epica tra la quotidianità, la familiarità con il mondo e il presente della scrittura abitato dal narratore e dal lettore.²⁷

4. L'«intima» comicità di *Lessico familiare*

Nel 1963 il romanzo *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg vince il Premio Strega: avrebbe potuto essere l'inizio di un percorso di riconoscimenti di valore letterario che senz'altro meritava l'autrice già a partire dai suoi primi scritti. E, invece, il romanzo resta relegato a una nicchia di testi femminili di indiscusso valore che, a tutt'oggi, non vengono presi in grande considerazione per entrare nella categoria del 'canone' della letteratura italiana da diffondere nelle antologie e insegnare nelle scuole italiane. Nonostante all'estero, oltre ad essere molto ammirato, *Lessico familiare* è perfino impiegato a fini didattici. Si possono supporre alcune ragioni per tali riserve.

Sicuramente la letteratura rappresenta un importante strumento di azione sociale per il cambio di coscienza in tutte le aree della vita e di certo particolarmente adatto per mostrare la visione del mondo delle donne, per le quali plasmare la propria forma in ambito letterario suppone almeno una doppia trasgressione: occupare uno spazio pubblico come quello della scrittura-lettura narrativa e occupare lo spazio simbolico e poetico dell'umorismo. Per il genere femminile, dalla seconda metà del Novecento all'attualità, è stata un'epoca privilegiata per realizzare conquiste personali e sociali come quella della stessa comicità: sono conquiste più sottili, ma non per questo meno rivoluzionarie per la maggior parte delle scrittrici e autrici comiche, così come per le attrici.

La premessa da cui parto per realizzare le considerazioni che seguono, dipende dalle riflessioni sulla comicità che, per sua natura, è soprattutto referenziale. Ciò che ci fa ridere è la distorsione, l'amplificazione o l'esagerazione di un referente. Questo referente dipende dalla cultura di ciascun gruppo umano, e può essere più o meno familiare. Quanto più è prossimo, tanto più ci fa ridere. Per questo gli anziani non ridono delle stesse cose dei giovani, per esempio. Questo spiega perché uomini e donne, vivendo in mondi referenziali diversi, non possiamo ridere delle stesse cose. Però è vero che, per effetto di addomesticamento, le donne si sono abituate a ridere dell'umorismo – fondamentalmente maschile –, che non trovano divertente.

La comicità consiste nell'umiliazione e l'abbassamento, il degrado di qualcuno o di preoccupazioni e cose di cui si ha paura; e le donne, in tema sessuale, sono state e continuano ad essere capri espiatori. La comicità maschilista cela una paura latente negli uomini del sesso e della sessualità femminile. Questo tipo di umorismo corrisponde ad una fase evolutiva piena di paure e di dubbi tipici e forse necessari nell'età puberale e adolescenziale e che si ritrova nella commedia

²⁷ M. BACHTIN. *Epic and Novel*, in «The Dialogic Imagination: Four Essays», a cura di M. Holquist, (1981), 3, 40. *L'immaginazione dialogica* (pubblicato per la prima volta nel suo complesso nel 1975) è una raccolta di quattro saggi riguardanti il linguaggio e il saggio: *Epic and Novel* (1941), *From the Prehistory of Novelistic Discourse* (1940), *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel* (1937-1938) e *Discorso nel romanzo* (1934-1935). È attraverso i saggi contenuti all'interno de *L'immaginazione dialogica* che Bachtin introduce i concetti di eteroglossia, dialogismo e cronotopo, dando un contributo significativo al regno degli studi letterari). L'eteroglossia è «la condizione di base che governa l'operazione di significato in qualsiasi espressione». Fare un'enunciazione significa «appropriarsi delle parole degli altri e popolarle con la propria intenzione». Le profonde intuizioni di Bachtin sulla dialogicità rappresentano un cambiamento sostanziale rispetto alle opinioni sulla natura del linguaggio e della conoscenza di grandi pensatori come Ferdinand de Saussure e Immanuel Kant. Tratto da-<https://it.wiki4maps.com/407146-mikhail-bakhtin-NJZLYB> (consultato il 2 febbraio 2022).

‘leggera’ o nel teatro di varietà e di rivista, creato e controllato da uomini. Ma la gente adulta dovrebbe aver sviluppato la capacità di ridere di preoccupazioni adulte che riguardano non il genere solo maschile o solo femminile, ma il genere umano.

Natalia Ginzburg ha avuto il merito di elaborare un umorismo ‘femminile’ fondato sul tragico delle esperienze umane e non sui referenti comici della cultura sessista, né un comico veramente dissacrante e liberatorio. La comicità dell’autrice non viene percepita come liberatrice perché non ha un contrappunto sufficientemente tragico nel senso epico, come lo è la tragedia classica dove si scontrano i miti e le passioni sublimi. Il tragico della Ginzburg è un tragico dimesso, banale, come il suo linguaggio, caratterizzato da un’estrema semplicità di mezzi e rispecchiante il parlato ordinario della classe borghese e quella del proletariato urbanizzato, entrambi caratteristici del linguaggio nazionale predominante.

È grazie al suo personale trattamento umoristico che si preserva l’elemento fondamentale di *Lessico familiare* poiché sollecita un atteggiamento riflessivo e critico, pur garantendo il divertimento e l’ironia soffusa che sono necessarie per il piacere della lettura. Si tratta di una comicità creata dalla parola e dal suo uso ‘intimo’, delicato, sottotono anch’esso, ma non intimista. È uno stratagemma che la Ginzburg utilizzerà spesso nella composizione dei suoi testi teatrali in seguito.

Il disattendere le aspettative, l’imprevedibilità delle azioni riportate nei dialoghi è un’altra strategia fondamentale del comico. La caratteristica saliente dei testi della Ginzburg è proprio nel non accadere, contrariamente a quanto avviene nel teatro cosiddetto intimista, dove si presuppone un fatto già accaduto o prossimo ad accadere, la cui presenza passata o imminente mette in secondo piano i discorsi dei personaggi e i personaggi stessi. Questa tecnica, mira a diseroicizzare i personaggi e a sdrammatizzare gli eventi importanti, fino a banalizzarli.

Storicamente, nella sfera della creatività commediografica sembra esistere (e persistere) una differenza tra uomini e donne, soprattutto sul piano della comicità. Per abitudine, gli uomini normalmente proiettano la recitazione con ampi gesti, cercano grandi elementi di gioco, mostrano la loro ‘fisicità’, per cui si sentono più sicuri nell’esprimersi: indubbiamente esiste una tradizione comica già confermata che li sostiene. Per tradizione, alle donne sono stati attribuiti solo ruoli secondari, non hanno mai potuto essere protagoniste. A differenza degli uomini, le donne giocano con elementi più piccoli, interiori. L’interiore è più drammatico e tragico. Il dramma e la tragedia sono ingredienti di sfondo dell’ironia e dell’umorismo che risultano più difficili da decifrare, da proiettare fuori e trasformare in comicità, se sono posti in forma intima.

Per cui il problema dell’umorismo femminile non è stato tanto negarlo, quanto non riconoscerlo, metterlo da parte, o fraintenderlo come tragico, a sua volta, male interpretato. Il tragico infatti, come sostiene Dario Fo,²⁸ è sempre l’altra faccia del comico: è necessario un alto momento tragico per ribaltarlo nel suo opposto e scatenare con più forza liberatoria l’aspetto dissacrantemente comico e la conseguente ilarità. Al contrario, nella Ginzburg, il comico non è mai liberatorio, ma amaro, pirandelliano, è un comico sottotono che accompagna il tragico, anch’esso sottotono: entrambi forniscono una dimensione grottesca delle contraddizioni insite nell’esistenza umana in un’epoca di crisi di valori e di punti di riferimento stabili.²⁹

²⁸ D. FO - L. ALLEGRI, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1997.

²⁹ Dietro il ritratto della futilità umana e della sua disperazione, c’è la percezione che perfino le situazioni umane più estreme possono avere risvolti comici, che frequentemente emergono con umorismo acuto, in una sovrapposizione di opposti che richiamano la distinzione pirandelliana tra l’‘avvertimento del contrario’ e il ‘sentimento del contrario’. Le opere della Ginzburg si concentrano sul primo aspetto e trasmettendo al lettore/spettatore una coscienza della qualità comica della vita, lo fanno progredire nell’ultimo. Cfr. A.

Tuttavia, per il suo atteggiamento ambivalente nei confronti della letteratura femminile, considerata sentimentalistica, e nell'iniziale rifiuto della sua femminilità come elemento differenziale della sua attività e pensiero di scrittore, Natalia Ginzburg, fin dai primi scritti ha provato a indossare la maschera del maschile, e per farlo ha sempre rifuggito le trappole della retorica considerata comunemente femminile per esprimere il dolore, la sofferenza, la perdita e la morte. Per questo talvolta ama sorprendere con parole crudeli nella sua prosa, e per questo fa ricorso ai canoni e alle forme espressive dell'ironia e del comico universale, coniato tradizionalmente da uomini, e che l'autrice dimostra di conoscere e di saper usare con talento.³⁰

In *Lessico familiare* – e soprattutto nel suo teatro, risultato dell'esercizio dell'apprendistato di *Lessico familiare* – la Ginzburg esibisce il suo umorismo attraverso stratagemmi del comico classici, ricorrendo spesso a freddure, giochi di parole, e alla polisemia equivoca del 'quiproquo' giochi sull'identità e confusione di persona e di cose: un esempio ci viene proposto dall'aneddoto riferito al primo incontro a teatro tra la madre dell'autrice e la nonna paterna, per assistere ad una commedia.

[...] c'era una donna bianca finita tra i mori e una mora gelosa di lei, arrotava i denti e diceva, guardandola con occhi terribili: «Coteletta, madama bianca! Coteletta madama bianca!» – «Coteletta, madama bianca» – diceva sempre mia madre, ogni volta che mangiava una cotoletta.³¹

Sono frequenti le ripetizioni con la ripresa delle stesse parole da parte degli interlocutori di un dialogo come negli esempi dei brani proposti nel capitolo precedente, in cui il padre dell'autrice si manifesta con espressioni come: «Sempre a dir sempiezzi! Sempre a fare il teatrino».³²

Dal comico di ripetizione si passa agli effetti comici e di *non-sense* che si ottengono con tecniche elementari rivelatrici come nelle associazioni incongrue, e quindi comiche, come quelle riferite ai fratelli dell'autrice e alle loro espressioni:

Dopo che aveva litigato con Alberto e s'erano picchiati, Mario restava per qualche giorno «col muso», o «con la luna», come si diceva in casa nostra [...] Poi, una mattina, a Mario, la luna gli era passata. [...] Cominciava a dire: Il baco del calo del malo –. Era un suo scherzettino e gli piaceva molto, lo ripeteva insaziabilmente. – Il baco del calo del malo. Il beco del chelo del melo. Il bico del chilo del milo. Mario! – urlava mio padre. – Non dir parolacce!

Questo espediente comico è senz'altro quello più frequente in *Lessico familiare*. L'autrice inizia il romanzo con la seguente descrizione di suo padre, Giuseppe Levi:

[...] Era molto severo nei suoi giudizi, e dava dello stupido a tutti. Uno stupido era per lui un «sempio» – M'è sembrato un bel sempio, – diceva, commentando qualche nuova conoscenza. Oltre ai «sempi» c'erano i «negri». «Un negro» era, per mio padre, chi aveva modi goffi, impacciati e timidi, chi si vestiva in modo inappropriato, chi non sapeva andare in montagna, chi non sapeva le lingue straniere.

BULLOCK, *Natalia Ginzburg and the Theatre of Comic Anguish*, «Association of Teachers of Italian Journal», (1980), 41.

³⁰ Come si evince dalle sue stesse dichiarazioni fatte dall'autrice in *Il mio mestiere*: «L'ironia e la malvagità mi parevano armi molto importanti nelle mie mani; mi pareva che mi servissero a scrivere come un uomo, perché allora desideravo terribilmente scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani e distaccati da me». N. GINZBURG, *Il mio mestiere in Le piccole virtù, Opere...*, 847.

³¹ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 2014, 18.

³² GINZBURG, *Lessico familiare*, in *Opere...*, 926.

Ogni atto o gesto nostro che stimava inappropriato, veniva definito da lui «una negrigura». – Non siate dei negri! Non fate delle negrigure! – ci gridava continuamente. La gamma delle negrigure era grande. Chiamava «una negrigura» portare, nelle gite in montagna, scarpette da città; attaccar discorso, in treno o per strada, con un compagno di viaggio o con un passante; conversare dalla finestra con i vicini di casa; levarsi le scarpe in salotto e scaldarsi i piedi alla bocca del calorifero; lamentarsi, nelle gite in montagna, per sete, stanchezza o sbucciature ai piedi, portare, nelle gite, pietanze cotte e unte, e tovaglioli per pulirsi le dita. [...] Nelle gite, noi con le nostre scarpe chiodate, grosse, dure e pesanti come il piombo, calzettoni di lana e passamontagna, occhiali da ghiacciaio sulla fronte, col sole che batteva a picco sulla nostra testa in sudore, guardavamo con invidia «i negri» che andavan su leggeri in scarpette da tennis, o sedevano a mangiar la panna ai tavolini degli chalet.³³

La tecnica degli elenchi e l'accumulo di dati secondari servono per alleggerire le eventuali situazioni drammatiche e, contemporaneamente, suscitano una delicata ironia che serve da pudica mascheratura ai personaggi e permette agli spettatori di mantenere un giusto distacco emotivo dalla vicenda.³⁴

Un'altra strategia comica frequente in *Lessico familiare* è l'ellissi: un esempio è la risposta sintetica del fratello Alberto, ancora ragazzo, che spiega al professore la sua testa fasciata, dicendo: «Mio fratello ed io volevamo fare il bagno»; allusione, sebbene incomprensibile, alle continue liti con Mario, suo fratello e compagno di camera, e a dispute per la priorità in bagno.³⁵

In *Lessico familiare* – così come nei testi teatrali della Ginzburg forgiati sul modello di comicità sperimentata in *Lessico familiare* – le conversazioni ironiche spesso veicolano l'idea della paralisi, dell'immobilità della realtà in cui agiscono i suoi personaggi che sono messi allo stesso livello delle cose: la struttura circolare sottolinea questo andamento e permette di accogliere con la stessa impassibilità gli eventi naturali e quelli straordinari. Anche Cesare Segre ne sottolinea la circolarità perfetta: le prime pagine di *Lessico familiare*, infatti, sono dominate dai genitori con i loro tratti linguistici e psicologici e termina con una conversazione tra padre e madre, circondati dagli amici e i conoscenti di sempre, «diradati dagli eventi» o il loro ricordo: «Non sono stanchi di raccontare. Come a dire che la vita, bene o male, continua; ma forse solo nell'illusione».³⁶

La stessa circolarità caratterizzerà le commedie teatrali della Ginzburg: *Ti ho sposato per allegria*, infatti, inizia con la battuta: «Il mio cappello dov'è?» per chiudersi con il riferimento alla battuta iniziale.³⁷ Barbara Nuciforo Tosolini³⁸ sostiene che nella Ginzburg l'uso di una scrittura paratattica pone sullo stesso piano il comportamento delle persone, le loro conversazioni, l'enumerazione di oggetti e animali; l'appiattimento che ne deriva viene evidenziato dall'uso delle associazioni libere che l'autrice impiegherà magistralmente nelle sue commedie teatrali. Si veda un esempio tratto da una pièce di Natalia Ginzburg:

MARCO: [...] Lei è piena di soldi, di bambini e di mobili, ma in compenso è stupida come una talpa.

DEBORA: Le talpe non sono stupide.

MARCO: Sono stupidissime. In più i mobili che ha sono orrendi. E sono brutti anche i bambini.³⁹

³³ GINZBURG, *Lessico familiare* [2014]..., 3-4.

³⁴ B. NUCIFORO TOSOLINI, *Il teatro di Natalia Ginzburg*, «Filologia Moderna», 11(1991),157-177: 168.

³⁵ C. SEGRE, *Introduzione*, in GINZBURG, *Lessico familiare*..., XII

³⁶ Ivi, XIII.

³⁷ N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria*, in EAD., *Opere*..., 1141.

³⁸ NUCIFORO TOSOLINI, *Il teatro di Natalia Ginzburg*..., 171

³⁹ N. GINZBURG *Paese di mare*, I atto, in EAD., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, 286.

5. Il laboratorio della scrittura e la trasgressione nella chiarezza

Natalia Ginzburg si chiede se può rivendicare la sua pretesa sulla realtà e se può esserci una forma di comunità dopo il fascismo autentico e privo di menzogne. E lo fa, esplicitamente, come donna. Nel suo saggio del 1949 *Il mio mestiere*, Ginzburg descrive e mette in questione i suoi primi tentativi di scrivere come un uomo, usando 'ironia e cattiveria', e la conclusione cui giunge è che, dopo aver fatto figli, poteva scrivere autenticamente solo da donna:

Adesso non desideravo più tanto di scrivere come uomo, perché avevo avuto i bambini, e mi pareva di sapere tante cose riguardo alla salsa di pomodoro, e anche se non le mettevo nel racconto, pure serviva al mio mestiere che io le sapessi.⁴⁰

Questo è uno dei punti in cui Lara Feigel trova che la Ginzburg sia un riferimento imprescindibile per la scrittura femminile, un mentore del passato per le scrittrici attuali:⁴¹ Natalia Ginzburg invita a fare ricorso alla nostra esperienza quotidiana non per produrre una scrittura domestica ma per realizzarsi come scrittrici, perché il quotidiano è un ingrediente necessario nel più ampio progetto di scrivere di tempi complicati.

Scrivere, nel senso della Ginzburg come mestiere, aveva, per quegli intellettuali che gravitavano intorno alla casa editrice Einaudi, come Pavese, Italo Calvino, e la stessa Ginzburg, il significato di costruzione, che rispondeva al senso etico del dovere che tutti loro avvertivano. Il loro scopo era costruire una nuova letteratura e un concetto dell'individuo per una nuova società dopo gli "anni oscuri" del Fascismo. Tradotto in termini gramsciani, nelle figure dell'"intellettuale organico", la loro nozione di cultura non si fondava sull'intellettualismo, e neppure su un'attività culturale completamente separata dal resto della società; questa, al contrario, doveva essere una cultura in cui la stessa attività intellettuale in sé si costituisce come atto politico. Non è per caso, dunque, che Pavese definisce lo scrittore come «un operaio della fantasia»⁴² e questo nel 1946, un anno difficile pieno di progetti, nuove aspirazioni, e ulteriori disillusioni.

Allo stesso modo Natalia Ginzburg concepisce l'atto e il corpo della scrittura come laboratorio dove una persona con talento forgia nelle sue mani le parole che costruiscono una narrativa. Le parole della Ginzburg sembrano dirigersi dritto al cuore, al punto neuralgico dell'evento. La sua chiarezza è il risultato di chiamare le cose con il loro nome proprio e di evitare metafore rassicuranti che possono diminuire l'ansietà dello scrittore per capire e afferrare la realtà storica e soggettiva.

Tuttora, in pieno secolo XXI, raccontare la Storia attraverso il quotidiano familiare, usando il suo stesso linguaggio, risulta inusuale e trasgressivo.

⁴⁰ N. GINZBURG *Il mio mestiere* in *Le piccole virtù, Opere...*, 850.

⁴¹ L. FEIGEL, *If Ferrante is a friend, Ginzburg is a mentor: the complex world of Natalia Ginzburg*, «The Guardian», Londra, 25 febbraio 2019, 32

⁴² C. PAVESE, *Di una nuova letteratura*, articolo pubblicato originalmente nella Rivista del Partito Comunista «Rinascita», 26 gennaio 1946 e successivamente ripubblicato nella collezione *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951.

Per una rilettura di Angelici dolori di Anna Maria Ortese

Nel 1937, in pieno ventennio fascista, Ortese pubblica la sua prima raccolta, Angelici dolori, ancora oggi poco studiata dalla critica. Stroncata dai primi recensori, conobbe peraltro un labile successo di pubblico. Dopo aver analizzato il modo in cui Ortese si colloca in rapporto a figure del canone letterario coevo quali Bontempelli e D'Annunzio, il contributo mostra come la scrittrice contesti sottilmente il modello femminile promosso dal regime proponendo un modello alternativo e anticonformista.

La nozione di canone sembra inconciliabile con la scrittura di Anna Maria Ortese, per la sua marginalità e estraneità rispetto a correnti e mode letterarie del Novecento, nonché per l'eccentricità della sua scrittura che la colloca a distanza da ogni norma prestabilita. Ma se, come suggerisce Monica Farnetti, allarghiamo il concetto di canone, se accettiamo di ripensarlo secondo una logica coniugativa e accogliente e non antagonista, allora la maestosità della parola ortesiana trova spazio nel canone letterario del Novecento.¹

Il 16 aprile 1937, in pieno ventennio fascista, Ortese pubblica presso Bompiani la sua prima raccolta, *Angelici dolori*, composta da tredici racconti. Il rapporto della scrittrice rispetto al canone letterario dell'epoca, nonché la lenta evoluzione critica su questa silloge ne spiegano forse l'appropriazione tardiva e parziale. Il volume merita invece di essere rivalutato come testo fondatore della poetica ortesiana.

1. La lenta evoluzione della critica su *Angelici dolori*

La storia dell'accoglienza critica ricevuta da *Angelici dolori* agli esordi non è esente da pregiudizi che hanno contribuito a determinarne una traiettoria complessa presso il pubblico, nonché un lento apprezzamento della critica più tardiva al punto che, ancora oggi, un flebile numero di analisi giova alla lettura di tale raccolta rispetto alle opere ortesiane della maturità. Tra le monografie si annoverano le pagine di Cosetta Seno² sul racconto *Isola*; quelle di Vilma De Gasperin³ sui racconti *Pellerossa* e *Il capitano*. Tra i saggi brevi, oltre a quello di Luca Clerici⁴ che accompagna l'edizione Adelphi dell'edizione di *Angelici dolori* del 2006, vanno ricordati gli articoli⁵ di Francesco De Nicola e di Luigi Fontanella. È significativo che il dizionario tematico di Monica Farnetti⁶ non dedichi un lemma specifico al libro in oggetto.

¹ Cfr. M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese e il canone letterario del Novecento*, conferenza tenuta il 4 febbraio 2019 alla Freie Universität Berlin. La registrazione è disponibile sul sito: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/it/italienzentrum/veranstaltungen/sprache-literatur/Farnetti.html>. Consultato il 24 febbraio 2022.

² Cfr. C. SENO, *Anna Maria Ortese. Un avventuroso realismo*, Ravenna, Longo, 2013, 49-55.

³ Cfr. V. DE GASPERIN, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 33-47.

⁴ Cfr. L. CLERICI, *L'invisibile trama dei racconti*, in A.M. ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti*, Milano, Adelphi, 2006, 445-465. Più nello specifico, le prime dieci pagine sono dedicate alla raccolta.

⁵ Cfr. nell'ordine: F. DE NICOLA, *Angelici dolori, il libro d'esordio di Anna Maria Ortese*, in *Convegno di studi su Anna Maria Ortese (Rapallo, sabato 16 maggio 1998)*, a cura di F. De Nicola e A. Zannoni, Genova, Sagep, 1999, 9-20; L. FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction: A Re-reading of Angelici dolori*, in *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, a cura di G.M. Annovi e F. Ghezzi, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2015, 191-214.

⁶ Vi si afferma soltanto: «Libro d'esordio dell'autrice, patrocinato da Bontempelli e notoriamente stroncato da Falqui e Vigorelli [...]», M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998, 27. La storia editoriale di *Angelici dolori* non ha contribuito a far conoscere la raccolta: dopo la prima edizione, il volume ha conosciuto

Sappiamo che *Angelici dolori* venne stroncato dai primi recensori, Enrico Falqui e Giancarlo Vigorelli⁷ nell'anno stesso della pubblicazione del volume presso Bompiani. Entrambi rimproverano ad Ortese un eccesso di formalismo. Vigorelli definisce la raccolta come un insieme disarmonico di prestiti poetici («ghirigori stilnovisti, preraffaelliti, crepuscolari»).⁸ Falqui ne qualifica la prosa sottolineandone il «verboso allegorismo» degenerante in «estetismo».⁹ Entrambi criticano poi l'angelismo della scrittrice, allora ventitreenne («angelismo ultradecadente» per Falqui, «[a]ngelismo letterario [...] di bassa letteratura» per Vigorelli). Nell'aprile 1937 Arnaldo Frateili, pur recensendo il libro in maniera globalmente favorevole, sottolinea una forma di ingenuità letteraria, «una castità trasognata e favolosa ormai quasi risibile per questi tempi pieni di malizia»¹⁰. Le componenti delle prime recensioni sono quindi decisamente fondate sul modello della donna scrittrice sognante, sentimentale, chiusa nel proprio mondo interiore e capace di bassa letteratura.

Nel 1997, sessant'anni più tardi, pur definendo *Angelici dolori* come un libro fondamentale per comprendere l'opera ortesiana, Ermanno Paccagnini riprende l'idea della preponderanza del sogno sulla realtà.¹¹ Nel 1999, Giuseppe Traina definisce il volume come «impossibile da trascurare se si vuol capire non solo la narrativa ma forse anche la vita della Ortese», ma ne sottolinea principalmente le «atmosfera fiabesche e oniriche»,¹² classificandolo nell'ambito di una «letteratura sognante e simbolistica».¹³ Ferdinando Amigoni, nel 2004, si colloca nella medesima prospettiva critica affermando che la giovinezza della narratrice¹⁴ di *Angelici dolori* «si dissolve 'in un solitario delirio'» mentre «un dilagante onirismo, un flusso incontrollabile di visioni, occupa quasi per intero il campo, senza trovare argini capaci di contenerlo».¹⁵ Ancora alla fine degli anni '90 e nei primi anni

una riedizione nel 1942, sempre presso Bompiani (cfr. A.M. ORTESE, *Angelici dolori*, Milano, Bompiani, 1942); alcuni dei suoi racconti saranno ripubblicati nella silloge *I giorni del cielo* (A. M. ORTESE, *I giorni del cielo. Racconti di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1958), ma bisognerà attendere oltre sessant'anni prima che il volume conosca una nuova edizione integrale, nel 2006 (ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti...*).

⁷ Cfr. E. FALQUI, *Angelici dolori*, «Quadrivio», 9 maggio 1937, 112; G. VIGORELLI, *Anna Maria Ortese. Angelici dolori*, «Letteratura», 1, 4, ottobre 1937, 175-176. Entrambe le recensioni sono state ripubblicate nel volume *Per Anna Maria Ortese*, a cura di L. Clerici, *Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura*, Foggia, Centro di documentazione Leonardo Sciascia/Archivio del Novecento di San Marco in Lamis, IV (2006), 7-8, 99-113.

⁸ G. VIGORELLI, *Anna Maria Ortese. Angelici dolori*, in *Per Anna Maria Ortese...*, 109.

⁹ E. FALQUI, *Angelici dolori*, in *Per Anna Maria Ortese...*, 106.

¹⁰ A. FRATEILI, *Un caso letterario?*, «La Tribuna», 24 aprile 1937, 11. La recensione è stata in seguito riunita a quelle di Falqui e Vigorelli nel volume da cui citiamo: A. FRATEILI, *Un caso letterario?*, in *Per Anna Maria Ortese...*, 99.

¹¹ «Nell'opera prima ci sono la trasfigurazione di momenti autobiografici in chiave universale e il primo termine della dialettica sogno-realtà che giungerà a sintesi in *Alonso e i visionari*», E. PACCAGNINI, *I dolori dell'angelica Ortese*, «Lecture», Periodici San Paolo, 536, aprile 1997, 115 [online]. URL: <http://www.stpauls.it/lecture00/0497let/0497le115.htm>. Consultato il 23 febbraio 2022.

¹² G. TRAINA, *Anna Maria Ortese. La denuncia sussurrata, tutte le metamorfosi*, «Il Ponte», LV (1999), 1-2, 125.

¹³ Ivi, 124.

¹⁴ La critica utilizza diffusamente il singolare per definire «la» narratrice della raccolta, facendo corrispondere le voci narranti dei racconti che la compongono ad un unico personaggio di narratrice autodiegetica. Per Giuseppe Traina «il libro è una raccolta di racconti ma si addensa in compatto macrotesto, perché l'io narrante femminile ha sempre gli stessi connotati psicologici, si muove nello stesso ambiente (una città di mare, evidentemente Napoli, lo stesso ambiente del futuro *Porto di Toledo*), nutre il proprio immaginario di miti infantili (viaggi per mare, pirati e pellerossa). L'attesa è costellata di dolori e trasalimenti infantili [...] l'attesa dell'Amaro tende a sfociare in incontri con giovinetti 'superiori' per culture, angelicati, piuttosto deboli, da servire, adorare, coccolare maternamente» (TRAINA, *Anna Maria Ortese...*, 124-125). Per Beatrice Manetti, *Angelici dolori* è «un quasi-romanzo» dalla forte dimensione autobiografica (B. MANETTI, *Il dettato dell'ombra. La scrittura autobiografica di Anna Maria Ortese*, «Paragone Letteratura. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», LXII, Terza Serie, 93-94-95, Febbraio-Giugno 2011, 104-122: 106).

¹⁵ F. AMIGONI, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, 95.

2000, dopo la scomparsa di Ortese, perdura quindi, benché con sfumature decisamente più favorevoli, la tesi critica della scrittrice sognante e produttrice di una visione onirica e irrazionale del reale.

Sarà Luca Clerici, nel 2006, a proporre un'interpretazione più approfondita della raccolta, in una prospettiva psicologica. Lo studioso prende le distanze dalla lettura di Amigoni che ne sottolineava la sola «dimensione irrazionale».¹⁶ Per Clerici, *Angelici dolori* è prima di tutto il racconto di una maturazione psicologica, un racconto capace di illustrare «le dinamiche di autodeterminazione da parte della protagonista-narratrice»¹⁷ e il suo «passaggio da un egocentrismo panico a una sofferta differenziazione dell'individuo rispetto al mondo e al genere umano».¹⁸

Accanto a quella di Clerici, e a partire dal decennio scorso, emerge infine una tendenza critica centrata sulla dimensione autobiografica della raccolta, a cui fanno riferimento principalmente Luigi Fontanella (2015)¹⁹ e Vilma De Gasperin (2004).²⁰

La tendenza della critica a porre l'accento dapprima sull'onirismo della scrittrice, poi sulla psicologia della narratrice autodiegetica di *Angelici dolori* ha contribuito per lungo tempo a passare sotto silenzio la dimensione ideologica e polemica della prova d'esordio ortesiana.

2. Il rapporto al canone letterario nell'era 'fascista': il velato dialogo con Bontempelli e D'Annunzio

Oltre alle primissime recensioni al volume già evocate, è possibile che alla lettura critica che ne è scaturita abbia contribuito l'immagine stessa che la scrittrice, allora pressoché sconosciuta, fa emergere dalla quarta di copertina della prima edizione:

Ora sono a Napoli da nove anni, sempre in questo quartiere del porto, dove conosco pochissima gente, e concerti letterati. Amicizie di coetanei nemmeno ne ho, perché non ho frequentato più le scuole. Un corso di avviamento professionale, iniziato nei primi mesi della mia vita napoletana, lo lasciai quasi subito, non resistendo alla reclusione, e allo studio imposto. E furono gli ultimi banchi. Vita solitaria, dunque, in una specie di isola, dove le notizie del mondo arrivano fioche e disperse. Però, mi piace. Sono ignorante. Non conosco né i greci né i latini; poco dei moderni; nulla o quasi dei modernissimi. D'Annunzio è per me, con riverenza, un Ignoto.²¹

La dichiarazione di estraneità a D'Annunzio esplicitata sulla quarta di copertina può intendersi come elemento costituente dell'immagine della scrittrice autodidatta e parzialmente incolta veicolata da Ortese in numerose occasioni ormai note alla critica, ma anche come riferimento polemico e politico. Nonostante i rapporti problematici²² con Mussolini, D'Annunzio riceve gli onori del

¹⁶ CLERICI, *L'invisibile trama...*, 451, n. 1.

¹⁷ Ivi, 450-451.

¹⁸ Ivi, 451.

¹⁹ Cfr. FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction...*, 202.

²⁰ DE GASPERIN, *Loss and the Other...*, 33-47.

²¹ Citato in FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction...*, 195.

²² «[M]ortificato per essere stato relegato da Mussolini a un ruolo politico di secondo piano, il 'comandante' aderì al regime solo a 'mezza bocca' e si chiuse per molti anni [...] in un altero mutismo, da cui uscì solo per condannare gli assassini di Matteotti o per approvare le imprese africane del Duce», *Storia del fascismo. Da piazza San Sepolcro a piazzale Loreto* [1995], a cura di P. Milza e S. Bernstein, Milano, Rizzoli, 2004, 344. «Gabriele D'Annunzio produsse nel biennio 1935-36, in concomitanza con la campagna d'Abissinia, una serie di scritti in forma di corrispondenza indirizzata al Duce ed a suoi vecchi compagni d'arme, che celebravano con la magniloquenza tipica del Poeta soldato il valore dell'impresa militare in terra africana, e attraverso di essa glorificavano le ragioni ed i temi del nazionalismo e dell'imperialismo italiano. Scritti che verranno poi

regime²³ e – come ricorda Alberto Asor Rosa –, in era fascista, «[è] ormai un poeta nazionale, glorificato dal fascismo».²⁴

Accanto al nome di D'Annunzio, il paratesto di *Angelici dolori* nella sua prima edizione comporta un secondo nome, quello di Massimo Bontempelli, sul frontespizio, con un passo a presentazione dello stesso.²⁵ Mentore di Ortese per la pubblicazione dei suoi primi testi poetici e racconti sulla rivista *L'Italia Letteraria* – di cui Bontempelli diventa direttore²⁶ nel gennaio 1936 –, nonché nell'identificazione dell'editore Bompiani e nel lancio della raccolta *Angelici dolori*, Bontempelli scriverà anni dopo ne *Il Bianco e il Nero*: «D'Annunzio fu l'uomo più retorico e più vanitoso del nostro tempo. E Mussolini è stato l'attuazione politica della vanità retorica dannunziana, e ha potuto operare sopra una massa borghese imbevuta di dannunziana cafoneria».²⁷

A partire dal 1934, Bontempelli si distacca dal regime progressivamente, come ha ricordato Luigi Fontanella ricostruendo le diverse tappe di tale distacco.²⁸ Il 1° gennaio 1937, Bontempelli pronuncia alla Reale Accademia d'Italia il discorso commemorativo per la morte di Pirandello, facendo l'elogio del «candore» dello scrittore. Nell'affermare che Pirandello «ha dato [...] un ammonimento sublime di desiderio della semplicità, della nudità, e di quel silenzio che è pieno di tutte le migliori qualità umane» a «un secolo oltremodo fastoso e di gran rombo»,²⁹ Bontempelli pronuncia di fatto la condanna di tutta un'epoca, in quanto candore, semplicità e silenzio possono leggersi come ideali opposti all'elogio della potenza e dell'orgoglio fascista. Ortese pubblica quindi *Angelici dolori* sotto il patronato di uno scrittore e intellettuale ufficiale del regime, che tuttavia

raccolti nel volume *Teneo te Africa*, pubblicato alla fine del 1936 per le edizioni delle Officine del Vittoriale», P. DI PIETRO, *Teneo te Africa: la seconda gesta d'oltremare. D'Annunzio e la retorica dell'impero*, «Humanities, rivista online di Storia, Geografia, Antropologia, Sociologia», III (2014), 5, 51.

²³ «Il fascismo, pur tenendo Gabriele a distanza, lo colmò di onori: nel 1924 fu creato principe di Montenevoso, gli furono garantite sovvenzioni e aiuti economici, soprattutto per la pubblicazione degli *Opera omnia* in edizione nazionale sotto la sigla dell'Istituto nazionale per l'edizione di tutte le opere di Gabriele d'Annunzio», G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura di d'Annunzio* [1982], Milano, Mursia, 2000, 24.

²⁴ A. ASOR ROSA, *Breve storia della letteratura italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 2013, 181.

²⁵ «[i]n questi racconti – che tutt'insieme fanno romanzo e poema lirico – una semplificazione spietata degli argomenti e degli atti dà lume di miracolo alle persone e cose più comuni della vita», A.M. ORTESE, *Angelici dolori*, Roma, Bompiani, 1937.

²⁶ Sei dei tredici racconti della raccolta erano stati pubblicati presso *L'Italia Letteraria* tra il 1934 e il 1936. Per i riferimenti bibliografici si veda ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti...*, 467-468.

²⁷ M. BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero*, a cura di S. Cigliana, Napoli, Guida, 1987, 84. Simona Cigliana propone una collocazione temporale di queste parole di Bontempelli: «Le voci de *Il Bianco e il Nero* – qui raccolte e ordinate in sequenza alfabetica – sono state trascritte attingendo da un insieme di oltre millequattrocento fogli. Si tratta di un corpus di articoli, note, ritagli, citazioni, assai vario e consistente, che Bontempelli scrisse e in parte raccolse (traendolo dalla propria anteriore produzione) negli ultimi anni della sua esistenza. Sebbene *Il Bianco e il Nero* sia stato probabilmente concepito nel corso dei primi anni Quaranta, sebbene la fonte remota di numerose voci vada ricercata negli articoli raccolti nell'*Avventura novecentista*, è però soprattutto dopo il triste esito della sua vicenda elettorale che Bontempelli, quasi rinchiuso in sdegnata solitudine, si immerse in quel lavoro 'disinteressato' di ricognizione e ripensamento del proprio universo umano ed artistico [...]», S. CIGLIANA, *Nota al testo*, in BONTEMPELLI, *Il Bianco e il Nero...*, 237.

²⁸ Nel 1934, anno di pubblicazione di *Noi, gli Aria: Interpretazioni sudamericane* (M. BONTEMPELLI, *Noi, gli Aria. Interpretazioni sudamericane* [1934], a cura di S. Martelli, Palermo, Sellerio, 1994), Bontempelli subisce la brutalità della censura fascista che proibisce la rappresentazione della pièce *La fame*, due giorni dopo la prima al Teatro Valle di Roma (Cfr. FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction...*, 192).

²⁹ M. BONTEMPELLI, *Pirandello o del candore* [1937], in *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, 809-828.

comincia a prendere le distanze da esso, fino a subire il confino coatto a Venezia dopo i discorsi pronunciati su Pirandello, Leopardi e D'Annunzio.³⁰

Luigi Fontanella si è interrogato sulle ragioni che spingono Bontempelli ad assicurare a Ortese il proprio sostegno in occasione della pubblicazione di *Angelici dolori*, ragioni che per Fontanella oltrepassano la sola affinità letteraria e sconfinano nell'ideologia:

Is it possible to assume that the author of *Minnie la candida* [...] saw in the young Neapolitan writer the consummate embodiment of the ideal he had in mind of a 'poor' and 'simple' writer (which are, after all, two fatally Ortesian adjectives)? A writer whose equation 'poverty=candour' naturally placed her on an anti-D'Annunzian level? A writer, after all, who – as he himself wrote in his initial review of *Angelici dolori* – exceeds all methodological distinctions including that of genre, in particular that which he called the «distinzione tra abilità ed estro» [...], whose most convincing and fascinating effects derive precisely «da uno stato di innocenza» [...]?³¹

Se l'evocazione della rottura di Bontempelli col regime permette a Fontanella di avanzare un'ipotesi quanto alle ragioni che lo spinsero a fare da mentore ad Ortese, il critico non trae conclusioni in merito alla possibile influenza ideologica di Bontempelli sulla giovane scrittrice e sul suo primo volume. Crediamo invece sia lecito affermare che il riferimento ortesiano a D'Annunzio sulla quarta di copertina possa essere scaturito dal patronato bontempelliano che di fatto colloca la raccolta sotto una luce indirettamente politica. Il rapporto con Bontempelli e lo scarto rispetto a D'Annunzio esplicitati nel paratesto liminare collocano *Angelici dolori* in una linea scrittoria anticonformista – pur nei limiti consentiti dalla censura –, se non in una filiazione ideologica di scarto rispetto al regime. Clerici vede nella «eccentricità» del libro «rispetto al panorama letterario in cui irrompe, dominato dall'«eredità antitradizionalista» del futurismo, dall'«immaginosa sensualità» dannunziana e dalle «malizie e i sussieghi degli scrittori derivati dalla Ronda»³² una delle ragioni dell'interesse suscitato dal libro d'esordio ortesiano, interesse orchestrato, per Clerici, da Bontempelli stesso.³³ Va sottolineata la carica di ribellione implicita nel doppio riferimento presente nel paratesto, che ci sembra vada oltre la semplice eccentricità rispetto al panorama letterario citato da Clerici.

³⁰ Simona Cigliana fa riferimento ai tre discorsi di Bontempelli su Pirandello, D'Annunzio e Leopardi come «in conflitto con l'ortodossia del regime tutta intesa a richiamare il popolo all'azione e all'eroismo guerresco», S. CIGLIANA, *Massimo Bontempelli. Mitopoiesi e archetipi per la terza epoca*, «Italogramma», vol. 4, 2012, 129 [online]. URL: http://italogramma.elte.hu/wp-content/files/Italogramma_Sul_fil_117-129_Cigliana.pdf. Consultato il 25 gennaio 2022. La provocazione al regime, implicita nella pubblicazione delle commemorazioni, viene sottolineata ugualmente da Guido Bonsaver in questi termini: «Certainly the fact that Bontempelli had written, delivered and published two official commemorations of prestigious figures such as D'Annunzio and Pirandello without a single mention of their links with Fascism amounted, in the eyes of many, to an act of provocation», G. BONSAVER, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto/London, University of Toronto Press, 2007, 152. La cerimonia di commemorazione per Pirandello nel 1937 conferma le voci circolanti sull'antifascismo di Bontempelli: «il rifiuto del funerale pubblico da parte del drammaturgo – un rifiuto che il regime avrebbe voluto passare il più possibile sotto silenzio – divenne il cuore del discorso di Bontempelli, fino ad assumere un valore simbolico esplosivo», A. PECORARO, *Dizionario del fascismo*, vol. I, a cura di V. De Grazia e S.o Luzzatto, Torino, Giulio Einaudi editore, 2002, 85.

³¹ FONTANELLA, *Anna Maria Ortese's Early Short Fiction...*, 194-195.

³² Clerici cita a sua volta Carlo Betocchi: cfr. L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, 86.

³³ Sulla creazione del «caso Ortese» orchestrato da Bontempelli, cfr. *ivi*, 83-84.

3. Figure femminili e anticonformismo in *Angelici dolori*

L'anticonformismo della donna che, soprattutto in epoca fascista, sceglie il mestiere di scrittrice è un tema ribadito da Ortese quando guarda a ritroso il proprio percorso. Per l'Ortese della maturità che ricorda i propri esordi letterari, la scelta stessa della scrittura era già una scelta difficile perché anticonformista per una donna, sinonimo di «disubbidienza» come scriverà nel 1976:

In genere, chi non viveva secondo questi dettami, – della natura o del denaro – era considerato ciò che si dice un 'diverso', doveva, per sopravvivere, imparare la soggezione e il silenzio. La conoscenza – o ciò che significava il libro al primo posto – era poi il colmo dell'«estraneo», dico per una donna. Tale diversità era quasi accettata se avevi del denaro, un ceto sociale qualificato, qualche lustro da denaro; il libro, allora, si riduceva a 'stranezza'. Era comunque, sempre, 'disubbidienza'.³⁴

Ricordare questo contesto ideologico-morale attraverso le parole della scrittrice permette di cogliere più nettamente la carica sovversiva di un racconto come *La villa*, incentrato sul personaggio di Anna, la narratrice, scrittrice di successo che viene a prendere in carrozza la madre per portarla nella villa che ha comprato per lei, situata nel paradiso celeste in cui avrà per vicini di casa nientemeno che Maria e il figlio Gesù. Il racconto spicca per la posizione polemica di Anna nei confronti della Chiesa: vi spiega ad esempio la propria risoluta avversione per «tutto ciò che fosse manifestamente, 'troppo manifestamente', la Bontà»,³⁵ nonché una volontà d'«indipendenza»³⁶ rispetto a Gesù stesso.

Ma l'interesse del racconto sta anche nella raffigurazione di una scrittrice divenuta ricchissima grazie ad una produzione letteraria di bassa lega e consapevolmente elaborata per conquistare un vasto pubblico. Al clima letterario misogino, la giovane Ortese risponde con una figura di scrittrice trionfante, non solo per la ricchezza su cui insiste il racconto – Anna ha potuto addirittura comprare una villa in paradiso –, ma anche per la capacità di manipolare il pubblico, manipolazione resa tanto più facile che «a quel tempo, i poveri umani erano divenuti ingenui in fatto di lettere».³⁷ Anna è quindi dotata di un potere molto più grande di tanti scrittori maschili. Il testo denuncia implicitamente l'ideologia che vorrebbe imporre il silenzio alle donne e mantenerle nel ruolo di madri o di amanti – il tema della resistenza mediante il silenzio diventerà non a caso ricorrente nelle opere ulteriori di Ortese. Anche su questo versante, Anna si distingue per il suo anticonformismo preferendo la passione per il gatto di famiglia ai potenziali fidanzati («Il gattino bigio e molle, che aveva costituito la mia vera e grande passione giovanile, tale da farmi rifiutare una quantità di ottimi fidanzati»)³⁸.

Il personaggio della scrittrice Anna fa parte di una piccola costellazione di personaggi femminili anticonformisti in *Angelici dolori*, a cominciare dalla narratrice di *Isola*, primo racconto della raccolta, che oppone «La Bella Casa»³⁹ in cui si reca, luogo del Bello, dell'arte e del piacere, in cui assaporare «tutti i piaceri della Vita»,⁴⁰ alle case della vita conformista: «Nelle case, le donne piacevoli, gli uomini pensosi, i fanciulli contenti e ignari. Ma tutto ciò non mi apparteneva più».⁴¹ Questa

³⁴ A.M. ORTESE, *Se l'uomo è sperduto (autointervista)*, «Paese Sera», 5 maggio 1976, 5.

³⁵ ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti...*, 127-128.

³⁶ Ivi, 128.

³⁷ Ivi, 120.

³⁸ Ivi, 121.

³⁹ Ivi, 14.

⁴⁰ Ivi, 17.

⁴¹ Ivi, 20.

brevissima evocazione delle case rimanda agli schemi culturali dell'epoca: le donne devono curare il proprio aspetto, sono «piacevoli» mentre gli uomini sono «pensosi» per la responsabilità di capofamiglia che pesa su di essi. Le campane delle chiese che suonano a mo' di rimprovero⁴² ogni volta che la narratrice entra nella «Bella Casa» dei piaceri, nonché le «occulte convenzioni»⁴³ che le impongono di tornare nella casa paterna la sera rimandano ad una società patriarcale, religiosamente moralista e nel contempo materialista, che la narratrice rifiuta.

Angelici dolori suggerisce la difficoltà di emanciparsi in una società in cui la donna è ancora sottomessa al potere maschile, di padri, fratelli, amanti. La narratrice del racconto *Il capitano* vuole «servire»⁴⁴ il fratello maggiore mentre quella di *Pellerossa* si sottomette ai fratelli «grandi e autoritari».⁴⁵

La narratrice del 'ciclo amoroso' che si sviluppa attorno alla figura di Enrico⁴⁶ ha, nei confronti dell'amato, un atteggiamento di sottomissione, che diventa parossistica nel racconto intitolato *Il sogno*. In esso, la figura femminile sogna una vita comune con l'amante, Enrico. In questa vita da sogno, il registro che ognuno dei personaggi utilizza per rivolgersi all'altro differisce notevolmente, a partire dalla forma del pronome *tu* che l'uomo utilizza per rivolgersi alla donna, mentre quest'ultima adotta il *voi* (nella prima edizione) o il *lei* (nella versione corretta dall'editore Bompiani nel 1942 per allinearsi alle norme del regime).⁴⁷ La narratrice chiama Enrico «signore»,⁴⁸ «Re»⁴⁹ e definisce se stessa un «suddito fedele».⁵⁰

Ma anche in quest'ottica di sottomissione amorosa, il personaggio femminile ortesiano mantiene una certa dose di sovversione. Ne *La penna dell'angelo* ad esempio, racconto polemico nei confronti della religione, la narratrice elogia il proprio amore – benché doloroso – per un uomo, Enrico, che deve sposare un'altra donna, affermando il valore di un amore 'inutile' sul piano sociale e religioso⁵¹ poiché destinato né al matrimonio né alla procreazione.

L'anticonformismo amoroso è ancora più forte nel terzo racconto della silloge, *Solitario lume*, in cui la narratrice descrive lungamente la propria relazione d'amore con un faro del porto, che chiama «il mio pensieroso»,⁵² relazione tuttavia non esclusiva, in quanto la protagonista non rinuncia alle relazioni amorose con altre luci: «non amavo lui solo»;⁵³ «Non potevo spiegargli come questi [gli

⁴² Ivi, 13-14.

⁴³ Ivi, 14.

⁴⁴ Ivi, 57.

⁴⁵ Ivi, 29.

⁴⁶ La critica ha definito 'ciclo amoroso' l'insieme dei racconti seguenti tratti dalla silloge in oggetto: *Angelici dolori*, *L'avventura*, *Il sogno*, *La penna dell'angelo*, *La vita primitiva* (in quest'ultimo racconto, pur non essendo centrale, la figura di Enrico rappresenta l'oggetto del pensiero malinconico della narratrice, dopo che quest'ultima ha lasciato l'Europa) e *Sole di un sabato*.

⁴⁷ Ortese si rivolge nei termini seguenti a Paolo Mauri nel 1996: «Pensi che lo corressero tutto in tipografia per mettere il voi al posto del lei, come volevano i fascisti. Io non avrei mai usato il voi», P. MAURI, *Anna Maria Ortese: un puma, un drago e altri animali*, «La Repubblica», 26 maggio 1996, 27.

⁴⁸ ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti...*, 87.

⁴⁹ Ivi, 89.

⁵⁰ Ivi, 88.

⁵¹ La narratrice difende il proprio amore 'inutile' sul piano sociale e religioso, presentandolo non senza provocazione e ironia come forma del «male»: «Io mi distesi in fondo alla barca, tremando, gustando con paradisiaca voluttà il mio tremito, il mio male, il male di questo giovinetto felice: il male della terra, del sangue, delle lacrime; il terribile e squisito male di che mai nessuna celeste quiete potrà compensare coloro che bene a fondo lo sepperò», ivi, 104.

⁵² Ivi, 35.

⁵³ Ivi, 37.

altri lumi], specie i più solitari, mi turbassero appunto per loro barbara essenza».⁵⁴ Tocchiamo qui un punto essenziale di *Angelici dolori* che riguarda l'espressione di sentimenti anticonformisti da parte di una donna che manifesta, in maniera appena velata, la propria libertà nel campo dei sentimenti amorosi. Per Luca Clerici, l'imbarazzo della critica di fine anni Trenta si spiega forse proprio per la presenza di una forma di esibizionismo narrativo di una giovane donna che racconta con espressività la propria intimità sentimentale.⁵⁵ Carlo Betocchi, autore di una recensione della raccolta nel 1938, considera che l'imbarazzo dei critici è legato all'espressione ortesiana di «quel residuo di femminilità che rimane incontrollabile per parte dell'uomo». Il lettore, secondo Betocchi, sarebbe spiazzato da un'opera in cui spira un vento di avventura e novità che cozza con «tutta la sua educazione e quadratura spirituale».⁵⁶ I primi critici di Ortese, così restii a farla entrare nel canone letterario, potrebbero essere stati influenzati, anche loro malgrado, da un imbarazzo confuso di fronte alla manifestazione dei sentimenti di una donna libera di cuore e di mente.

I racconti che compongono *Angelici dolori*, nel tempo stesso in cui traducono la direzionalità dell'amore delle narratrici della raccolta per un comune oggetto d'amore, fanno emergere una condizione di sottomissione della donna rispetto all'uomo. Ortese contesta il modello femminile promosso dal regime, dopo il 'discorso dell'Ascensione'⁵⁷ e muove una denuncia – seppur velata – ad un modello che di fatto situa l'uomo in una dimensione di superiorità: lungi dall'essere madri impegnate in ambito domestico, tali figure femminili – sospese tra il contesto familiare in cui sono cresciute e che rifiutano, e il modello che l'essere amato sembra offrire, anch'esso non pienamente soddisfacente – traducono una tensione verso la libertà.

Come ricordato da Angela Borghesi, «il destino degli esclusi è al centro de[[l]']orizzonte narrativo»⁵⁸ di Ortese. Se la trilogia fantastica della maturità, in cui questo snodo fondamentale della poetica ortesiana emerge con forza, è stata studiata con vigore, crediamo sia giunto il momento di rivalutare *Angelici dolori*, dando al volume il giusto ruolo che merita in seno alla ricca tematica dell'esclusione, che vede qui, nelle donne, le poco *angeliche* protagoniste.

⁵⁴ Ivi, 38.

⁵⁵ Cfr. CLERICI, *Apparizione e visione...*, 87.

⁵⁶ C. BETOCCHI, *Scrittrici italiane*, «Il Frontespizio», luglio 1938, n. 7, 446. Citato in CLERICI, *Apparizione e visione...*, 87.

⁵⁷ «È con il famoso discorso dell'Ascensione del 26 maggio 1927 che Mussolini diede il via alla nuova politica demografica del regime e al processo di «risanamento della nazione» che prevedeva fra l'altro il ristabilimento delle nette differenze e della ripartizione dei ruoli tra i sessi, secondo un ordine che era stato turbato dal movimento femminista e dall'accesso significativo delle donne al mondo del lavoro determinato dalla Prima Guerra Mondiale» (F. DI LORENZO, «La carriera di madre»: la demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, *Laudomia Bonanni e Anna Banti*, «Intervalla. To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture», Special Volume 1, a cura di L. Lazzari e J. Charnley, 2016, 76 [online]. URL: <https://www.fus.edu/intervalla/special-volume-1-to-be-or-not-to-be-a-mother-choice-refusal-reluctance-and-conflict>. Consultato il 3 febbraio 2022.

⁵⁸ A. BORGHESI, *Il destino degli esclusi. L'impegno etico di Anna Maria Ortese*, «doppiozero», 21 gennaio 2017 [online]. URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/limpegno-etico-di-anna-maria-ortese>. Consultato il 5 febbraio 2022.

CHIARA TOGNARELLI
Università di Pisa

Vox clamantis in deserto. Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese

Oggetto di questo studio è *Alonso e i visionari* (1996), l'ultimo romanzo di Anna Maria Ortese. Il saggio ricostruisce la storia compositiva del testo, inquadrandolo nell'itinerario creativo ortesiano, e lo ancora ai numerosi tentativi autoesegetici dell'autrice, che a più riprese, in interviste e interventi giornalistici, ne forza la natura oracolare, l'ambiguità d'impianto e l'intrinseca elusività. Opera impervia, nella quale deflagrano più forme romanzesche, l'ultimo romanzo di Ortese consegna al lettore una serrata riflessione sul rapporto fra uomo e natura, bene e male, responsabilità e innocenza. Da un groviglio cangiante e straniante di fatti supposti o accaduti, prende forma una sofferta indagine su cosa sia reale e cosa vero, e su come possa realizzarsi il senso del nostro essere al mondo. La quète si risolve in un accorato appello alla riparazione, unico atto capace di «correggere la creazione», che è «starata» e figlia del «lutto», ossia imperfetta e bisognosa di cure e compimento. Di questa riparazione è strumento necessario la scrittura, che attraverso «l'estremo fantastico» fa emergere ciò che è sostanziale e, al contempo, implausibile o inevidente agli occhi dei più.

Pensa sempre che lo scrivere – quando si trasforma il reale, e gli si mette su il timbro di fuoco dell'immaginazione – scrivere, dunque, è essere reali.

A.M. Ortese a D. Bellezza, lettera del 12 febbraio 1979

Spiriti! Folletti! Spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano, di farfalle che ci guardano! Di anime all'alba (gli Uccelli) che ci salutano cantando... È questa, dunque, la sua patria?

Sì, è questa.

A.M. Ortese, *Non da luoghi di esilio*

1. La «cara impresa»

Se il romanzo della seconda metà del Novecento è contraddistinto da un crescente «impegno ad acquisire realtà»,¹ sono senz'altro molte e diverse le strade attraverso le quali questo scopo è stato perseguito. Isolata com'è rispetto alle coeve tendenze letterarie e alle concezioni culturali prevalenti, la via ortesiana spicca per singolarità; una singolarità che discende dall'idea stessa di 'reale' sulla cui base l'autrice, nel corso degli anni, ha definito sé stessa e la propria poetica.²

La riflessione su temi quali Pio, il mondo e la scrittura, e sulla loro interazione dialettica, si coglie in filigrana in tutta l'opera di Anna Maria Ortese, fin dagli esordi negli anni Trenta. Questa riflessione è poi condotta in piena luce nelle opere della maturità – la «trilogia 'animale' dei mutamenti», *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari* –,³ attorno alle quali si addensa una nebulosa di prose, lettere, articoli giornalistici ed interviste – autentiche o immaginarie del tutto o in

¹ C. SEGRE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento*, Torino, Einaudi, 2005, 26.

² Per una mappatura del romanzo italiano della seconda metà del Novecento segnalo *Il romanzo in Italia*, vol. IV. *Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano-F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018; ad Anna Maria Ortese è dedicato il terzo capitolo, curato da M. Zanardo, ivi, 71-86; per quanto riguarda gli ultimi romanzi ortesiani, *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996), osservo che non compaiono nel quadro che R. Donnarumma dedica al romanzo degli anni Novanta: scelta discutibile, in particolare per l'ultimo romanzo ortesiano, e non tanto per mere ragioni cronologiche, quanto perché *Alonso* incrocia proprio le tendenze – le mutazioni del postmoderno, la pratica (distorsiva) del *noir* e la tematizzazione (fittizia e strumentale, in Ortese) della storia recente – delle quali lo studioso intende trattare. R. DONNARUMMA, *Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo*, ivi, 419-433. Per una lettura che, al contrario, connetta l'ultima produzione romanzesca di Ortese a istanze postmoderniste rimando a T. CRIVELLI, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, «Versantes», 55, 2 2008, 79-88.

³ La definizione è di G. FOFI, *Anna Maria Ortese*, in ID., *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Roma, Donzelli, 1996, 209. Intrinsecamente legati ai tre romanzi sono i racconti poi confluiti in *In sonno e in veglia*.

parte – che testimoniano l’urgenza di questo ininterrotto interrogarsi: un interrogarsi che diviene febbrile a partire dagli anni Settanta, quando la tensione etica della parola ortesiana inizia a crescere vertiginosamente, fino ad assumere nel decennio successivo tratti messianici.⁴

Non a caso, è negli anni Settanta che Ortese si vota al fantastico. Nel 1979 può già affermare di aver scritto moltissimi racconti, e «soprattutto fiabe».⁵ Nella sua «esplorazione nel meraviglioso» la facilita il trovarsi in Liguria, «terra di magia, di incantesimi»: qui i «piccoli», le «presenze» e i benevoli folletti domestici già incontrati nella sua fanciullezza napoletana sono tornati a renderle visita.⁶ Alla metà degli anni Ottanta l’attrazione per il fiabesco si è consolidata in un credo: «Ora amo le fiabe: il non senso mi fa respirare. [...] L’ho detto: bisogna aggiungere qualcosa all’universo».⁷ A ben vedere, già con *L’Iguana* (1965) aveva abbandonato lo «sgredito realismo di superficie»⁸ che, all’altezza del 1980, trovava caratterizzate le sue opere precedenti: con la «fiaba» o «romanzo-fiaba»⁹ di Estrellita aveva cambiato passo rispetto a *Il mare non bagna Napoli* (1953) e a *Silenzio a Milano* (1958); le stroncature l’avevano, però, indotta a una nuova, brusca sterzata: in *Poveri e semplici* (1967) avrebbe allora narrato «vicende insignificanti e tristi» con uno «stile scolastico», «didattico», «facilissimo da leggere»; scelte che incontrarono i favori del pubblico, ma che a Ortese costarono molto, perché fatte con la consapevolezza di tradirsi.¹⁰ Anni dopo sarebbe uscito – per scomparire subito – *Il porto di Toledo* (1975), motivo di mille tribolazioni: una ‘ferita’ profonda, che Ortese avrebbe sanato solo *in limine vitae*, con l’uscita nel 1998 di una nuova edizione per Adelphi.¹¹

⁴ Importante, in questo senso, è il lavoro di recupero e cura testuale svolto da Angela Borghesi, alla quale si deve la pubblicazione di una serie di scritti ortesiani inediti o dispersi, per lo più ascrivibili al decennio che va dalla pubblicazione del *Porto di Toledo* (1975) all’uscita di *In sonno e in veglia* (1987), e gravitanti principalmente attorno a due temi: l’insistenza umana col suo significato in assoluto e in relazione a questioni d’attualità, di costume e politico-sociali, e l’animalismo; cfr. A.M. ORTESE, *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016. Questi testi si legano strettamente ai cinque di *Corpo celeste* (Milano, Adelphi, 1997), ultimo libro di Ortese; cfr. A. BENEVENTO, *Corpo celeste: il piccolo libro testamentario di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento», XXXII, 2008 (3), 123-128 e C. TOGNARELLI, *Astronomia dell’insondabile. Lettura di Corpo celeste di Anna Maria Ortese*, in *Letteratura e scienze*, Atti del Congresso AdI-Associazione degli Italianisti, Pisa, 12-14 settembre 2019, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Roma, AdI Editore, 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>.

⁵ Intervista a Ortese di N. ORENGO, *Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, «Tuttolibri», 13 gennaio 1979, 6.

⁶ *Ibidem*. Dei folletti di Rapallo scrive a più riprese a Dario Bellezza, cfr. A.M. ORTESE, *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Milano, Archinto, 2011; la saldatura, nel segno del fantastico, tra Napoli e la Liguria è avanzata dall’autrice in A.M. ORTESE, *Vi racconto la mia Napoli*, «l’Unità», 18 giugno 1993, 17.

⁷ C. MARABINI, *Diario di lettura. Incontro a Rapallo*, «Nuova Antologia», vol. 554, fasc. 2155 (luglio-settembre 1985), 201-203: 203.

⁸ A.M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro* [1° aprile 1980], in EAD., *Corpo celeste...*, 57-97: 83. Cfr. V. DE GASPERIN, «Protesta nello stile»: appunti sulla lingua ne *L’Iguana* di Anna Maria Ortese, «The Italianist», 30, 2 (2010), 237-256. In un noto passo dell’*Iguana*, il marchese Don Ilario Jimenez chiede a Daddo che cosa sia il realismo; non senza impaccio, Daddo gli risponde che «dovrebbe essere un’arte di illuminare il reale. Purtroppo, non si tiene conto che il reale è a più strati, e l’intero Creato, quando si è giunti ad analizzare fin l’ultimo strato, non risulta affatto reale, ma pura e profonda immaginazione», A.M. ORTESE, *L’Iguana*, Milano, Adelphi, 2020, 60.

⁹ A.M. ORTESE, *Attraversando un paese sconosciuto* [19 febbraio 1980], in EAD., *Corpo celeste...*, 17-56: 50.

¹⁰ Rispettivamente da *Attraversando un paese sconosciuto* e *Dove il tempo è un altro*, ivi, 50, 80 e 84.

¹¹ Per la ‘ferita *Toledo*’ e l’energia profusa da Ortese, ormai ultraottantenne, per riabilitare il suo capolavoro, cfr. F. HAAS, *La cacciata dal Purgatorio. Anna Maria Ortese e Napoli*, «Belfagor», LXII, 3 (31 maggio 2007), 334-342.

La sintesi di questo percorso accidentato – «una traiettoria sbagliata»¹² trova conferma in quanto la scrittrice confida a Henry Martin, suo traduttore in lingua inglese, in una lettera dell'autunno del 1986:

Lei mi dice di aver ricevuto... tre libri miei, della Rizzoli. Sono rimasta perplessa. Le sarei grata se non li leggesse, almeno per ora. Se mi fosse parso consigliabile, glieli avrei mandati io stessa, da tempo. Ma almeno per *Poveri e semplici* (che è portato avanti come uno scherzo) e soprattutto per [il] *Porto di Toledo*, non mi sarebbe mai venuto in mente [...]. Lo metta via, signor Martin, per favore: Le cambierebbe tutta l'immagine dell'*Iguana*: anche se scritto dopo l'*Iguana*, *Toledo* rappresenta un mio stadio precedente dello scrivere. Non vorrei sentirne parlare. Nemmeno *Il mare non bagna Napoli* Le consiglierei di sfogliare [...] è un libro che, adesso, io non ricordo più volentieri. (I racconti, le lunghe storie che ho scritto ultimamente, dal '76 a ora, sono fiabe, riguardano il genere fantastico; mi guarderei bene, ora, di scrivere storie di persone, con passioni sociali o private. Servono solo a restare in questo tipo di mondo che io non amo).¹³

Del disamore per «questo tipo di mondo»,¹⁴ *Alonso e i visionari* costituisce il manifesto estremo. Ne è riprova ciò che, a poche settimane dalla sua pubblicazione nel maggio del 1996, Ortese dichiara a Fofi:

Per salvare il mondo c'è bisogno di responsabilità, per salvare noi stessi dobbiamo responsabilizzarci verso il mondo. La creazione è tarata, ma si può correggerla. Però non bisogna perdere tempo, il tempo che ci resta è poco, la natura sta morendo. E il tempo che ho io è limitatissimo: se non parlo di queste cose, di cosa parlo? [...] Non posso più avere rapporti con la realtà, la realtà mi stanca, la realtà è un muro di volti. Io sono una persona isolata. Mi sembra di venire dal fondo delle tenebre, però sì, ho avuto il piacere di fare qualche cosa, di poter dire: io esisto.¹⁵

Dalle «storie di persone», quindi, alle «fiabe» che possano 'correggere' la creazione. Sono parole che fanno sistema con molte altre riflessioni – frantumate in interviste e in articoli giornalistici, talvolta pulviscolari nelle lettere –, legate assieme da un ideale 'filo dorato' che si sdipana lungo

¹² Così Ortese all'altezza del 1980 in *Dove il tempo è un altro*, in ORTESE, *Corpo celeste...*, 93.

¹³ Lettera del 15 novembre 1986 a Henry Martin, riprodotta in M. FARNETTI, *Note ai testi*. Il cardillo addolorato, in A.M. ORTESE, *Romanzi*, vol. II, a cura di A. Baldi, M. Farnetti, F. Secchieri, Milano, Adelphi, 2005, 1021. Nella Biblioteca Universale Rizzoli erano usciti nel 1974 *Poveri e semplici* (I ed. 1967, Vallecchi; Premio Strega 1967) e nel 1975 *Il porto di Toledo* e *Il mare non bagna Napoli* (I ed. 1953, Einaudi, 'I Gettoni'; Premio Speciale Viareggio per la narrativa 1953): questi, «i tre libri» cui si allude nella lettera. Osservo che il bilancio retrospettivo qui espresso da Ortese collima con quanto avrebbe poi affermato ripubblicando *Il mare non bagna Napoli* (Milano, Adelphi, 1994) e, corredando il libro di una breve introduzione, così avrebbe riletto il suo libro d'esordio, *Angelici dolori*: «Da molto tempo, da moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta realtà: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo, e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile e allucinante. Era – questo rifiuto – il segreto del mio primo libro»; anche *Il mare non bagna Napoli* sarebbe stato alimentato da questa stessa forma, ma più radicale e accecante, di «irritazione contro il reale» e dal conseguente «spaesamento» dell'autrice rispetto ad esso: una «nevrosi [...] d'origine, e perfino ascendenza [...] metafisica» l'aveva allora portata a «gridare», A.M. ORTESE, *Il «Mare» come spaesamento*, in EAD., *Il mare non bagna Napoli*, Milano, Adelphi, 1994, 9-11: 10.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ A.M. ORTESE, *Il male freddo*, dichiarazioni raccolte da G. Fofi, «Linea d'ombra. Mensile di storie, immagini, discussioni e spettacolo», n° 117, luglio-agosto 1996, 13-14, da cui cito; poi ripubblicato in *memoriam* nella rivista «Lo Straniero», II, 3, primavera 1998, 14; si legge anche in *Nessun male può dirsi lontano. Anna Maria Ortese, una scrittrice morale*, a cura di P. Di Paolo, Roma, Empiria, 2014, 11-15. *Alonso e i visionari* era uscito nella collana «Fabula» di Adelphi il 22 maggio 1996.

tutto l'arco creativo ortesiano.¹⁶ Dato alle stampe *Alonso*, Ortese dichiara le ragioni del proprio isolamento e, al contempo, rivendica l'imperativo etico smisurato che motiva la propria scrittura, immaginata come una sorta di sonda capace di perforare la realtà e di percepirne, strato dopo strato, gli aspetti plurimi e mutevoli che si celano sotto la sua prima, epidermica manifestazione, restituendole, così, «il significato di appartenenza a un'altra realtà, più vasta e inconfondibile».¹⁷ Ancora a Fofi spiega:

Nei miei libri ci sono proposte che appaiono inattuabili, proposte che il mondo rifiuta. Ci vorrebbe rinnovamento, nel mondo, non rivoluzione, che alla fine non cambia niente. L'importante è il rinnovamento.¹⁸

Dai margini di un'esistenza ascetica, inaccostabile, sottratta a sguardi e parole d'altri,¹⁹ Ortese rivendica la necessità di confrontarsi con il 'reale' al fine di imprimergli un 'rinnovamento'. In che cosa consista questa irresistibile vocazione, come essa si espliciti e a quali risorse possa attingere, la scrittrice lo aveva spiegato in *Dove il tempo è un altro*, una sorta di ampia prosa memoriale – una «relazione», o meditazione, sulla sua vita – datata 1° aprile 1980.²⁰ Ragione ed effetto del confrontarsi col mondo è, quindi, la 'stranezza', da intendere nella duplice accezione di sentimento dell'io di fronte alle «cose» e innesco creativo:

Ho detto la parola cose: e questa parola, man mano che una curiosa facoltà ci presenta queste cose nella loro molteplicità e varietà e mutamenti senza fine, si colma di un senso, e significato, speciale che – per quanto mi riguarda – vorrei chiamare «stranezza». Ecco: se dovessi definire tutto quanto mi circonda: le cose, nella loro infinità, o il mio sentimento intorno alle cose, e questo da mezzo secolo circa, io non potrei adoperare altra parola che questa: stranezza. E desiderio – anzi urgenza dolorosa – di *rendere*, nei miei scritti, il sentimento della *stranezza*.²¹

¹⁶ L'immagine del 'filo dorato' è ortesiana, cfr. ORTESE, *Corpo celeste...*, 10. Su questi temi, A. BORGHESI, «Dio ha gli occhi obliqui». La religio radicale di Anna Maria Ortese, «L'ospite ingrato», 12 (luglio-dicembre 2022), numero monografico *Scritture d'autrice*, a cura del collettivo 'Ciclomaggiò', 3-18.

¹⁷ ORTESE, *Corpo celeste...*, quarta di copertina.

¹⁸ EAD., *Il male freddo...*, 14. Sul «rinnovamento della coscienza e del cuore dell'uomo», intese come «rinascita della vita morale», cfr. S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 2022 (1° ed. 1984), 101-117: 113, poi con modifiche ed il titolo *La libertà è un respiro* in ORTESE, *Corpo celeste...*, 111-138: 136-137.

¹⁹ Emblematico, in questo senso, quanto Ortese scrive a Giorgio Di Costanzo: «Ho orrore di trasformare la vita privata in cosa pubblica, portarla fuori. Ma, soprattutto, attraverso le parole di *altri*, per quanto amici. [...] La gente, nemmeno sospetta la differenza tra *parlato* e *scritto*. Se io *dico* qualche cosa – non è lo stesso se la *scrivo*. Scritto, significa pienamente *persona*. Parlato, è la vita a onde che ci muove. Se io ho diffidenza del *mio* parlato (non lo trovo veramente – totalmente *mio*) che sarà mai quando questo *parlato* – recepito in modo confuso da uno estraneo – diventa lo *scritto* di questo estraneo, e mi viene attribuito come un mio momento di verità? Una mascherata, nient'altro». La lettera, datata 1° marzo 1984, si legge in *Nessun male può dirsi lontano...*, 38-39. Cfr. anche l'intervista a Ortese di S. MALATESTA, *Il grido della colomba*, «la Repubblica», 16 settembre 1988, 26: «Non trovo la maschera giusta per frequentare gente, per vedere posti. Forse sono quello che viene chiamato un caratteraccio. Forse sono diversa, ma vengo subito fraintesa. Credono che io mi comporti così per egoismo, per orgoglio. Invece è l'impossibilità di confrontarmi e di sopportare le infamie del mondo». Molte le riflessioni sull'impubblicabilità di immagini private e fotografie di sé; cfr. almeno la lettera del 19 gennaio 1977 a Bellezza, in ORTESE, *Bellezza, addio...*, 50 e 52, e la lettera a Laura Lepetit del 22 aprile 1984, in PETRIGNANI, *Le signore della scrittura...*, 116-117. È questo un tema che, come spesso in Ortese, può dilatarsi fino ad assumere proporzioni filosofiche: sull'illusorietà nefasta e tragica delle immagini v. *Dove il tempo è un altro*, in EAD., *Corpo celeste...*, 74-75.

²⁰ Poi edito ivi, 57-97; per la storia di questa «relazione», cfr. la prefazione alla raccolta, *Memoria e conversazione (storia di un piccolo libro)*, ivi, 9-14: 12.

²¹ Ivi, 60 (corsivo nel testo). Affini alla 'stranezza' sono lo 'spaesamento', la 'stralunatezza' e l'allucinazione', parole che tornano frequentemente nell'opera ortesiana, nonché nelle sue prose ed interviste auto-esegetiche, cfr. il già ricordato *Il «Mare» come spaesamento*. Per l'«emozione» quale scintilla della creazione letteraria, cfr.

Secondo un modulo tipicamente ortesiano, la riflessione, da personale, ingigantisce fino a farsi universale, riguardando il destino di tutti («sposta subito il discorso, da qualsiasi parte lo si sia preso, sulle cose ultime e vere», sintetizza Fofi).²² Così – ragiona Ortese –, mentre l'adulto e i popoli còliti concepiscono il mondo come il regno «dell'ovvio, del luogo comune», e lo reificano e mercificano, ricoprendone le cose di «cartellini col prezzo», chi scrive, al pari del bambino, dell'adolescente e dell'artista, sente che tutto «risplende di una luce senza origine» e che ogni cosa «scotta e lo folgora di stupore», conservando, al suo fondo, un mistero insondabile.²³ Fin dall'adolescenza, Ortese ha tentato di esprimere il «sentimento della *stranezza*» nel solo modo che le fosse congeniale: scrivendo. La scrittura le ha consentito di sperimentare una «forma di maternità [che] educa, rende felici e adulti in senso buono»; al contrario, chi non permanga per tutta la vita in uno «stato creativo fanciullesco», non può che voler distruggere ciò che altri hanno nominato e prodotto per lui: un destino, questo, al quale sono condannati quanti abbiano subito un'«amputazione fantastica, o creativa», e si trovino, mutilati e defraudati, in una realtà governata dall'utile, dal profitto, dal denaro.²⁴

Una «cara impresa»: così Ortese definisce il suo ostinato tentativo di esprimersi – che è poi vivere – attraverso la scrittura.²⁵ Una scrittura che negli anni acquisisce una pronunciata curvatura fantastica e morale, secondo un principio che Ortese enuncia con chiarezza: «nello scrivere bisogna gettare via quello che tutti chiamano reale e costruirne un altro. La parola usata con economia e con sfarzo, il bizzarro, l'angoscioso, il fantastico autentico. E l'estrema rivolta che c'è nell'estremo fantastico».²⁶

Dunque, gettare via il reale e costruirne un altro, ma non per trovare rifugio in mondi alternativi e definiti, consolatori o d'evasione; al contrario: per rimediare alla realtà, soccorrere i deboli, suggerire un 'mutamento'.²⁷ Chiarite queste premesse, è evidente perché, in un'intervista del giugno 1996, Ortese abbia affermato di sentirsi più legata ad *Alonso e i visionari* che al *Cardillo addolorato*, edito, con enorme successo di critica e di pubblico, nel 1993: il suo ultimo romanzo le era «più caro del *Cardillo* perché è un libro necessario. Qui grido la mia indignazione per la crudeltà del mondo. Per le creature oppresse: i vecchi, i poveri, i bambini, gli animali. I più deboli che hanno bisogno di tutto e sono in balia degli altri».²⁸

Con parole simili, in un'altra intervista di quelle stesse settimane, avrebbe definito il suo ultimo romanzo un atto di soccorso, rispondente alla questione che più le stava a cuore: quella «del dolore

l'intervista concessa a O. PIVETTA, «Con *Elmina e Albert per fuggire l'orrore*», *d'Unità*, 18 giugno 1993, 17: «Quando inizia ha di fronte una traccia precisa? 'No. Solo un'idea, un'emozione, un evento. Giro attorno, cerco una strada, a volte la trovo. Poi una porta si chiude. Si illumina un'altra direzione'».

²² FOFI, *Anna Maria Ortese*, in ID., *Strade maestre...*, 201.

²³ ORTESE, *Corpo celeste...*, 60-61.

²⁴ Ivi, 58-59, 61-63.

²⁵ Ivi, 59.

²⁶ È la lezione che aveva appreso da Edgar Allan Poe, cfr. le interviste a Ortese di S. MALATESTA, *Il grido della colomba* e ID., *Vola Cardillo*, «la Repubblica», rispettivamente 16 settembre 1988, 26, e 7 maggio 1993, 35. Sulla dimensione fantastica della scrittura ortesiana segnalò S. WOOD, *Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese*, «Italia», LXXI, 3 (autunno 1994), 354-368.

²⁷ Per la centralità del concetto di 'mutamento' nella poetica e nel pensiero di Ortese, A. BORGHESI, *Mutamento e respiro, le parole di Anna Maria Ortese per salvare il mondo*, «Strumenti critici», XXXVII, 3 (settembre-dicembre 2022), 415-430.

²⁸ Intervista a Ortese di N. POLLA MATTIOT, *Il mio paradiso è il silenzio*, «Grazia», 16 giugno 1996, 95.

del mondo, che è una cosa grave; occorre fare qualcosa. Sono piena di rimorsi, in questo senso».²⁹ Ancora nelle dichiarazioni raccolte da Fofi, Ortese ripete ossessivamente: «Se uno è soffocato da un peso, questi va aiutato a rimuoverlo. [...] Chi soffre deve essere aiutato subito. [...] Dove c'è dolore bisogna toglierlo, e subito»; e a proposito di *Alonso e i visionari* e di uno dei suoi personaggi principali, Jimmy Op: «Ognuno è responsabile della caduta degli altri, e deve pagare per loro. [...] Anche se fossimo i membri privi di colpa [di una famiglia], abbiamo delle responsabilità. Jimmy Op [...] vuole *riparare*. Il concetto centrale del libro è questo».³⁰

Sono, queste, le coordinate di poetica e la visione del mondo che sostanziano *Alonso e i visionari*, ultimo romanzo di una produzione multiforme e varia, che si estende per oltre un sessantennio attraversando più epoche, dall'Italia fascista a quella della 'Seconda Repubblica'. Certo è che quella di Ortese è un'opera che pone notevoli «difficoltà di incasellamento», restia «ad ogni fedeltà alle attese», e non solo a quelle dei lettori – coi quali il rapporto è stato complesso e altalenante, segnato da lunghi fraintendimenti e folgoranti fortune –, ma anche a quelle dei critici e degli editori, pur con decisive eccezioni rintracciabili fra gli uni e gli altri.³¹ Di fatto, la produzione ortesiana si sottrae alle classificazioni storiografiche, dimostrandosi resistente a griglie ermeneutiche che possano assorbirla in scuole o correnti, o che tentino di 'risolvere', quasi fossero *rebus* a intarsio, le sue singole opere.

In anni recenti, la diffusione anche in ambito italiano dell'*Ecocriticism* e degli *Animal Studies* ha consentito di rileggere Ortese da una nuova prospettiva, per lo più tematica, che ne ha evidenziato l'ideologia ecologista, ambientalista e animalista, e la concezione anti-antropocentrica del mondo, tra 'militanza diretta' e 'impegno mediato'.³² Di questo 'impegno mediato', *Alonso e i visionari* costituisce senz'altro il risultato più compiuto per la sua aderenza didascalica ai principi morali dell'autrice; al tempo stesso, è un libro complesso e difficile per l'oltranzismo delle scelte espressive e narrative che lo contraddistinguono: prova ne sia che, alla sua uscita, il consenso non fu unanime come invece era stato, solo tre anni prima, per il *Cardillo addolorato*.

Occorre, allora, affiancare a questa rinnovata attenzione verso i nuclei forti della riflessione ortesiana, analisi che mettano in luce le scelte formali e stilistiche attraverso le quali il pensiero di Ortese ha trovato espressione narrativa.³³ È questo un aspetto vitale della scrittura, come più volte la stessa autrice ha sottolineato. Rivelatore è un passo del *Cardillo*: «senza la retorica niente di serio e

²⁹ Alonso e i visionari, *una favola religiosa e pagana*, a cura di L. Vaccari, «La terra vista dalla luna. Rivista dell'intervento sociale», n. 16, giugno 1996, 39-41: 39.

³⁰ ORTESE, *Il male freddo...*, 13 (corsivo nel testo).

³¹ CRIVELLI, *L'iguana, il cardillo, il puma...*, 79, che riprende quanto scritto, a questo proposito, da Clerici: Ortese «era una traditrice nata», L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, 386. Cfr. anche Franz Haas, che la ricorda quale traditrice seriale di editori e contratti, cfr. F. HAAS, *La Ortese nel porto di Adelphi*, «Belfagor», LVIII, 2 (marzo 2003), 232-236.

³² Mi limito a segnalare T. CRIVELLI, *Alonso, the Poet and the Killer: Ortese's Eco-logical Reading of Modern Western History*, in *Anna Maria Ortese. Celestial Geographies*, Edited by G.M. Annovi-F. Ghezzi, with an interview with the author by D. Maraini, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2015, 409-431; S. IOVINO, *La diffidenza e l'ammonimento. Il femminile trasversale nell'Iguana di Anna Maria Ortese*, in EAD., *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Milano, Edizioni Ambiente, 2015², 75-88; R. DE ROSA, 'La Questione Animale' in *Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso*, «Ecozon@», vol. 7, n. 2, 2016; N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma, 2017, 208-211; C. SAVETTIERI, *Anna Maria Ortese: il cosmo, l'animale e l'umano*, in *Cento anni di letteratura italiana, 1910-2010*, a cura di M.A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 2021, 216-220, che riprende Scaffai; C. ROSSI ORTS, *Lo sguardo, il canto e le luci dell'universo. Forme della letteratura ecologica nella trilogia animalista di Anna Maria Ortese*, «L'ospite ingrato», 10 (luglio-dicembre 2021), numero monografico *Critica e totalità*, a cura di G. Fichera-M. Gatto-S. Peluso, 399-414; E. ATTANASIO, *Draghi, iguane, lumi e piante: le piccole persone di Anna Maria Ortese*, «Studi Medievali e Moderni», XXVI, 2 (2022), 137-158.

³³ È quanto espressamente raccomandano e fanno Scaffai e Rossi Orts nei saggi sopra citati.

di vero può essere detto, mancando quel falso che è misura o supporto del vero»,³⁴ che pare echeggiare una lettera a Dario Bellezza: «solo la tecnica (bruttissima parola, lo so) conta, e senza tecnica, o mestiere, che chiede tutta una vita spesa a *fare e rifare*, non c'è niente». ³⁵ Procedendo a ritroso, ancora una volta risultano significative le pagine di *Dove il tempo è un altro* dedicate al «problema espressivo – il problema di una reale individualità»:

Malgrado la mia vita non sia ciò che si dice una vita realizzata, devo considerarmi fortunata perché, su un totale di almeno cinquant'anni di vita adulta, riuscii qualche volta ad accostare questa riva luminosa – io mi considero un eterno naufrago – dell'espressione o espressività che avevano per scopo questo eterno interesse: cogliere e fissare, sia pure il tempo di un istante – e mi riferisco alla durata di un risultato artistico –, il meraviglioso fenomeno del vivere e del sentire.³⁶

Una «riva luminosa», sì, ma difficile da accostare: a questo fine Ortese, «eterno naufrago» di memoria leopardiana, da perfezionista quale era (e talvolta perfezionista fino all'autosabotaggio), ha dedicato incessantemente le proprie energie, fino all'ultimo respiro, che è poi dire fino all'ultima pagina.

2. Gestazione e traversie di un puma

La vicenda compositiva di *Alonso e i visionari* è complessa e travagliata. I molti materiali preparatori superstiti testimoniano, come ha ben ricostruito Secchieri, una gestazione lunga, tormentata, le cui fasi rimangono di difficile inquadramento.³⁷ L'impossibilità di stabilire con esattezza la stratificazione diacronica delle stesure e degli interventi correttori, soprattutto laddove questi siano minimi e circostanziati (costituendo, in sostanza, varianti di scarso rilievo), non toglie, però, che sia indicabile con ragionevole approssimazione quando Ortese abbia intrapreso la scrittura del romanzo.

Nelle numerose interviste concesse sulla scia della pubblicazione di *Alonso*, l'autrice suggerisce che sia il 1986 l'anno in cui avrebbe iniziato, e presto interrotto, la stesura del romanzo. «Ho scritto centoventi cartelle di *Alonso* dieci anni fa, sulla mia Olivetti Lettera 22, e ho smesso dopo un mese. Era troppo doloroso, non me la sentivo di andare avanti mentre il *Cardillo*, che scrissi subito dopo, fu una gioia, una liberazione a confronto», ricorda dialogando con Oreste Pivetta.³⁸ Solo in parte

³⁴ A.M. ORTESE, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, 312.

³⁵ Ortese si riferisce, in particolare, alla composizione di poesie, ma la riflessione si attaglia bene alla scrittura letteraria in generale; cfr. la lettera del 16 ottobre 1985 a Dario Bellezza, in ORTESE, *Bellezza, addio...*, 79 (corsivo nel testo).

³⁶ EAD., *Corpo celeste...*, 63.

³⁷ Secchieri individua una quindicina di dattiloscritti di consistenza variabile, dalle 20 alle 300 carte: solamente due riportano il romanzo nella sua interezza e, di questi, uno soltanto reca nella pagina finale l'indicazione di una data, quella del 3 novembre 1994. A questi vanno, poi, aggiunti quattro fascicoli di giri di bozze, che coprono l'arco di quattro mesi, dal dicembre del 1995 all'aprile del 1996 (sono solo due, anche in questo caso, gli esemplari completi), e circa 150 carte di varia dimensione, alcune dattiloscritte, altre manoscritte, comprendenti annotazioni e brani dell'opera. Significativa è anche la presenza di alcune carte anepigrafiche che contengono autocomentari: alcuni in forma di appunti, altri compiuti e ben articolati. Cfr. F. SECCHIERI, *Note ai testi*. Alonso..., 1116-1117, 1131-1134 e 1141-1143.

³⁸ Intervista a Ortese di O. PIVETTA, *Ortese e le occasioni di Alonso*, «L'Unità», 25 maggio 1996, 4. Similmente, a Ranieri Polese: «avevo scritto come un lungo racconto, era circa l'85, ma l'ho lasciato stare per dieci anni, perché in questo periodo ho fatto *Il cardillo*», R. POLESE, *Questa mia vita terremotata*, «Amica», 14 giugno 1996, 62; a Luigi Vaccari: «il libro [*Alonso e i visionari*] l'ho scritto nel 1986, forse, o un anno prima», in Alonso e i visionari, *una favola religiosa e pagana...*, 39.

coerente con questo ricordo è quanto racconta a Francesca Borrelli: «Avevo scritto un abbozzo dieci anni fa, poi quando l'ho ripreso mi sono disperata, non ci capivo più nulla. Mi trovavo di fronte a un racconto di trenta, quaranta pagine, una narrazione allucinatoria, senza nessi logici. Quelli sono venuti dopo, lentamente».39 Se la storia del *Cardillo* era scaturita da «una serie di immagini», quella del puma era nata «da un'emozione»:

È una debolezza che confesso di malavoglia, perché bisognerebbe fare dei progetti. Io invece intraprendo una strada, vedo una luce e vado avanti. Anche quando ero una ragazza scrivevo così, sulla base di una emozione. Non riesco a pensare a qualcosa di preciso, perché in realtà non sono fatta per essere logica, non riesco a preordinare un racconto. Però se ci entro dentro è come se mi buttassi in una avventura.40

Una modalità compositiva 'avventurosa', questa, elevata a sistema fin dalla stesura dell'*Iguana*, e basata su ritmi discontinui, finalizzati all'instaurazione di una tensione narrativa intermittente: «una specie di sfida – sono ancora parole di Ortese – alla fretta e alla disattenzione e impazienza dei tempi».41

A questi ricordi vanno, però, affiancate alcune prove documentarie. Clerici ha già richiamato l'attenzione su due note presenti nel diario dell'autrice, note secondo le quali la composizione sarebbe iniziata ben prima della metà degli anni Ottanta. Il primo appunto è datato 7 agosto 1981: «inizio seconda stesura P.A. [i.e. Puma Alonso]»; il secondo, datato domenica 1° novembre, recita: «finito il racconto lungo (*Alonso*) – ora da ricopiare o anche riscrivere».42 Stando a queste annotazioni, Ortese ha quindi completato nell'arco di tre mesi la «seconda stesura» di quello che, all'altezza dell'81, era un racconto del quale ancora non immaginava gli sviluppi («da ricopiare o anche riscrivere»).43 Chiaramente di quel testo doveva esistere una prima versione, ma non se ne trova traccia nelle carte giunteci, così come non si trova traccia della seconda stesura.

Assunte queste informazioni, si può supporre che risalga alla metà degli anni Ottanta non tanto il primo getto di *Alonso e i visionari*, quanto il suo 'salto di specie': a un decennio prima della pubblicazione potrebbe collocarsi l'inizio della stesura, presto interrotta, del romanzo. Una lettera di Ortese a Pietro Citati aiuta a circoscrivere più precisamente quest'arco temporale:

Grazie per quanto mi dice del racconto del *Folletto*. Ho tutto un libro (duecento pagine) con personaggi così, e poi un altro su *un personaggio* (genere fantastico) *solo*. Ma c'è da lavorarci tanto. La formula del racconto breve (fantastico) è per me ripetitiva, stanca. Per questa ragione, se non metto a posto gli altri tre libri (*Iguana*, e queste altre due storie), mi sento, come scrittrice, fuori corso.44

È una lettera del settembre 1984. Se nel libro «su *un personaggio* [...] *solo*» da «mettere a posto»45 è riconoscibile, come pare, la sagoma ancora dinoccolata e incerta dell'*Alonso* a venire, è allora

39 Intervista a Ortese di F. BORRELLI, *Ortese. Incontro ai confini del surreale*, «il manifesto», 26 maggio 1996, 21.

40 *Ibidem*. Questo e il passo tratto dall'intervista di Pivetta sono già in CLERICI, *Apparizione e visione...*, 614, poi ripresi da SECCHIERI, *Note ai testi. Alonso...*, 1121.

41 Lettera di Ortese a Gianni Ferrauto del 16 aprile 1971, in CLERICI, *Apparizione e visione...*, 458, e ripresa da ROSSI ORTS, *Lo sguardo, il canto...*, 402.

42 CLERICI, *Apparizione e visione...*, 614.

43 *Ibidem*.

44 Lettera di A.M. Ortese a Pietro Citati del 20 settembre 1984, in FARNETTI, *Note ai testi. Il cardillo...*, 1019.

45 *Ibidem*. Il libro di «duecento pagine» bisognoso d'altrettante cure sarà *Il cardillo addolorato*. Per quanto riguarda *L'Iguana*, dopo le delusioni seguite alle edizioni Vallecchi (marzo 1965) e BUR (ottobre 1978), Ortese tenterà per tutta la prima metà degli anni Ottanta di approntarne un rifacimento soddisfacente; il romanzo

ragionevole collocare in questo periodo l'impulso a lavorare sul canovaccio già approntato: impulso dettato – il dettaglio è interessante – dal bisogno di 'tornare in corso' superando la formula del racconto fantastico per passare al romanzo.

Sembra sicuro che per individuare il primo getto di *Alonso e i visionari* occorra andare ancora più indietro nel tempo. È quanto ha fatto Secchieri, che, basandosi su autocommenti inediti da lui ordinati e studiati, ha retrodatato agli anni Settanta il nucleo generativo del romanzo. Dal brano che apre uno di questi epiteti si apprende, infatti, che la storia del puma è coeva e congenita ai racconti di *In sonno e in veglia*:

È quasi indispensabile, presentando una storia anomala inusuale, fare cenno ai suoi dati anagrafici, come si usa per le persone. Questo racconto (all'inizio: *Memoria e conversazione*) fu scritto a metà degli anni Settanta, ed è fratello di altri tre miei racconti, anzi quattro per altro brevissimi, sorti come reazione a una cupa solitudine; questi racconti erano: *Sulla terrazza sterminata*, *Di notte* e *Bambini della creazione* e buon ultimo *Folletto a Genova*.⁴⁶

Al di là della testimonianza dell'autrice, è evidente che lo Stellino di *Folletto a Genova* – con «la [sua] faccina» e i suoi «occhi ametista (con schegge di cristallo)» traboccanti «amore e supplica» –,⁴⁷ e le altre stranianti creature che popolano *In sonno e in veglia*, siano consanguinei del cucciolo Alonso: lo è il gatto Lucino della *Casa del bosco* – dal pelo «nero e bianco», la testa «coperta di lucidi e neri capelli», gli occhi interroganti «ma molto silenziosamente», che muore impiccato per poi risorgere «in spirito» e «in persona», quale forma larvale di gatto e «piccola creatura sbilenca e quieta», ed essere infine assunto in cielo –;⁴⁸ lo è il Drago della 'conversazione' che chiude il libro, *Piccolo Drago*: una «povera Bestia» dagli «occhi infinitamente affettuosi, benevoli», da bambino, occhi che si mostrano «dolci e calmi» anche quando è ferito a morte, e che porta un dono: «un amico, un piccino, una creatura così buona».⁴⁹

sarebbe poi stato ripubblicato *more antiquo* nel 1986 per Adelphi: il successo di recensioni e vendite non avrebbe, tuttavia, sopito nella scrittrice l'esigenza angosciosa di ritoccarne il testo e mutarne il finale: un progetto, questo, destinato a rimanere incompiuto, cfr. A. BALDI, *Note ai testi*. L'Iguana..., 895-900.

⁴⁶ SECCHIERI, *Note ai testi*. Alonso..., 1122. L'epitesto in questione, siglato E³, si compone di 2 carte ed è datato a penna «8-9 febbraio '96», ivi, 1117. Che la storia di Alonso, così come «altri raccontini, che furono 'sulla terrazza sterminata, bambini nell'universo e di notte'», risalga agli anni Settanta è quanto Ortese scrive anche nell'autocommento siglato E⁴ (privo di data) ed interamente riprodotto nell'*Appendice II*, ivi, 1135-1140: 1136; rimandi agli anni Settanta anche nell'epitesto E⁵. Nella raccolta *In sonno e in veglia* il racconto *Di notte* assume il titolo *Saluto di notte*, immutati gli altri; cfr. A.M. ORTESE, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987. Per quanto riguarda il titolo *Memoria e conversazione* identificativo, almeno in un primo momento (così parrebbe di capire da E³, dove si trova la sua unica attestazione), dell'*Alonso*, segnalo che, munito di sottotitolo parentetico esplicativo, «(storia di un piccolo libro)», sarebbe poi passato ad indicare la prosa prefatoria di Ortese a *Corpo celeste*, ORTESE, *Corpo celeste*..., 9-14.

⁴⁷ EAD., *In sonno e in veglia*..., 63.

⁴⁸ Ivi, 37, 45 e 54 (corsivo nel testo). *La casa nel bosco* e *Folletto a Genova* sono il primo e il secondo racconto di *In sonno e in veglia*, ivi, 11-55 e 57-72. Vilma De Gasperin ha proposto di individuare nel racconto *La casa del bosco* l'architesto di *Alonso e i visionari*: «'La casa del bosco', set in Liguria like *Alonso e i visionari*, may be an architext for the novel. In particular, in a section called 'Malinconie', another cat image mingles with that of a tiger – thus anticipating the puma – and merges with the narrator, who claims she once was a 'gatto, o tigre, o cucciolo di gatto e di tigre'», V. DE GASPERIN, *Loss and the other in the visionary work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014: 266. Più in generale, sull'universo creaturale di Ortese e le sue valenze, M. FARNETTI, *Appunti per una storia del bestiario femminile: il caso di Anna Maria Ortese*, in *Bestiari del Novecento*, a cura di E. Biagini-A. Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001, 271-283; CRIVELLI, *L'iguana, il cardillo, il puma*...; S. ZANGRANDI, *La partecipazione alla natura segreta del mondo. Donne, animali, creature indecifrabili tra umano e non umano nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, «Otto/Novecento», XXXVII, 1 (2013), 191-202; ATTANASIO, *Draghi, iguane, lumi e piante*...

⁴⁹ ORTESE, *In sonno e in veglia*..., 168-169.

Ricostruire la gestazione del romanzo può significare, allora, mettersi sulle tracce di Alonso, seguendone la preistoria 'extraletteraria' e le incarnazioni sulla pagina. Ma anche a proposito del puma e della scena primaria da cui dovrebbe essere scaturita la sua storia, le dichiarazioni di Ortese intorbidano le acque. In un'intervista rilasciata a Vaccari per «Il Messaggero», Ortese delinea la 'visione' che sarebbe stata all'origine del romanzo; la colloca a Rapallo, ancora nel 1986:

La scena, ricorda, le si è presentata un pomeriggio di dieci anni fa: «Ero nell'ingresso della mia abitazione di Corso Matteotti, a Rapallo, e ho 'visto', con grande desolazione, una figurina che usciva da una casa in preda al caos. Mi sono domandata: chi è questa creatura? Perché mi è apparsa? È accaduto qualcosa di grave?». Ha subito buttato giù, a macchina, 30-40 cartelle 'alla cieca'.⁵⁰

Dai contorni più incerti, che si allungano in un passato imprecisato, evocato dall'*incipit* fiabesco del «C'era una volta», è il ricordo che la scrittrice racconta, in quegli stessi giorni, a Francesca Borrelli:

C'era nella mia vita la figura di un felino, aveva la faccia di un puma... non voglio parlarne altrimenti. Era una creatura meravigliosa, una immagine religiosa, e un giorno è scomparso. La convivenza con questo felino è una delle esperienze fondamentali della mia vita. Dopo che se ne andò, un certo giorno immaginai di vederlo in una casa dove era accaduto qualcosa: così è nata questa storia. Poi naturalmente si va avanti e l'intreccio diventa altro.⁵¹

«La figura di un felino» con «la faccia di puma»; la sua scomparsa; poi, l'inattesa epifania: la creatura riappare imprevedibilmente in una casa dove è accaduto qualcosa – nel romanzo, sarà il luogo di un atroce delitto. Questi, gli elementi forniti da Ortese: una sorta di 'guida alla lettura' tutt'altro che corriva, e che è già essa stessa letteratura, intesa come profonda trasfigurazione dell'esperienza. Non dissimili le sue parole di tre anni prima a Stefano Malatesta: pubblicato il *Cardillo*, annunciandogli la preparazione di due nuovi libri, entrambi quasi conclusi, Ortese aveva precisato che uno di essi sarebbe stato incentrato su «un piccolo puma»; «nella realtà» – ma si badi che la locuzione, nella sua ruvida e banalizzante concretezza, è una sintesi del giornalista –, il cucciolo sarebbe stato uno dei molti gatti con i quali, assieme alla sorella Maria, aveva condiviso l'appartamento di Rapallo:

Tra i protagonisti c'è un piccolo puma, un animale che dovrebbe essere cattivo e che invece è infinitamente buono. Nella realtà il puma è un gatto, uno dei numerosi gatti che hanno abitato con lei e sua sorella, cani non ne ha mai avuti perché non avrebbe mai potuto portarli fuori. «Sedeva su una sedia e mi guardava, come faceva mio padre. Non capiva nulla, poveretto, ma parlava. A differenza degli uomini comuni, che parlano un linguaggio codificato, convenzionale e automatico, gli animali si esprimono con parole essenziali, con qualcosa che va al di là. E solo i grandi scrittori riescono a parlare con la stessa voce, a comunicare una verità che sta dietro il muro. Questo gatto era di una bontà indicibile, era riuscito ad ammansire, con il suo calore, un altro gatto, cieco, zoppo e feroce.⁵²

⁵⁰ Intervista a Ortese di L. VACCARI, «Dio? Un piccolo puma ucciso dall'arroganza», «Il Messaggero», 26 maggio 1996, 17.

⁵¹ BORRELLI, Ortese. *Incontro ai confini del surreale...*, 21.

⁵² Intervista a Ortese di S. MALATESTA, *Vola Cardillo...*; già in una loro conversazione di qualche anno addietro, Ortese aveva parlato a Malatesta «dell'amicizia di un gatto con un altro, cieco, zoppo e feroce, ammansito poi dal calore dell'altro», ID., *Il grido della colomba...*

Fin dall'infanzia, la quotidianità domestica di Ortese era stata popolata da gatti,⁵³ che si erano poi guadagnati uno spazio nei suoi primi racconti, dove appaiono metamorfosati in creature misteriose, ibridate da tratti umani, dotate di sentimenti e d'intelletto – come Anima, il gatto del racconto *La villa*, in *Angelici dolori*: «un gattino strano», dallo sguardo «sì disperato e profondo, sì ironico e sdegnoso», che si «contorceva di malinconia» e si mostrava «oppresso da forti pensieri» –⁵⁴ se non addirittura di parola. È il caso di Selvaggio, protagonista del racconto *La casa del gatto*: ucciso da una sassata due anni prima, il nobile felino dal pelo nero – «pensosa coda [...] arguta testa [...] occhi bellissimi», figurazione dell'allegria e, al contempo, di una «ritornante umanissima malinconia», tanto da essere soprannominato 'Il Poeta' – risuscita come «spirittello mesto» e «gatto spirituale» per donare dei fiori alla sua cara padrona, Bice, trasfigurazione di Beatrice, la madre di Anna Maria.⁵⁵ Gatti, quindi, che, morti in vita, muoiono anche sulla pagina, ma per risorgere una o due volte – perché almeno due saranno le risurrezioni di Lonsino –⁵⁶ e rivelare la loro 'natura celeste'.

Nelle lettere a Bellezza degli anni Settanta e Ottanta, quando le fiabe fermentano in racconti e romanzi, Ortese ricorda più volte i «gattini» coi quali lei e la sorella Maria vivono a Rapallo, nella casa di Corso Matteotti. Una di queste lettere – è quella datata 3 luglio 1982 – si colora, però, di tinte lugubri:

Ma forse non ti ho detto come stanno le cose qui realmente, e perché ti ho risposto che non potevo prendere *mai più* un gattino in casa. *Qui*, in questa casa, sono *spariti* tutti, uno per ogni anno – e anche due in un anno – e non c'è stato nulla da fare. Il veterinario non poteva farsene una ragione. È stato così: forse il chiuso – la luce elettrica sempre accesa – la polvere. Ma le bestiole non resistono. Portarne un altro – qui – è volerlo veder morire. Questo, a me, non è più possibile.⁵⁷

Il ricordo dei gatti ammalatisi e morti si lega alla malattia della sorella, malattia di cui per la prima volta dà notizia all'amico: «Ti aggiungo quello che a telefono non ho potuto dirti chiaramente [...]: Maria non ha più salute».⁵⁸ La saldatura è significativa. La lettera, infatti, lascia intravedere dei tratti felini in quelli della sorella Maria, e viceversa. A questa sovrapposizione se ne sarebbe aggiunta un'altra: quella con il cucciolo di puma. È ancora Ortese a validare questa chiave di lettura. A Ranieri Polese, che, uscito *Alonso e i visionari*, la intervista per «Amica» e le domanda che cosa rappresenti il puma – «un animale reale? Un simbolo?» – Ortese spiega:

⁵³ Questo perché la madre Beatrice li amava particolarmente, cfr. CLERICI, *Apparizione e visione...*, 14 sgg.

⁵⁴ ORTESE, *Angelici dolori...*, 121-123.

⁵⁵ Molte le spie testuali che amplificano la meravigliosa celestività di questa bestiola, che «sorride tra strane lacrime», la cui «zampetta [è] misteriosa», che appare in un «vicoletto fatato» per dare un messaggio simil-evangelico a chi più lo aveva amato, ossia a Bice, la madre dell'io narrante: «Che il mio umile pensiero è con lei... che la compiangio per trovarsi ancora laggiù. Ma che Iddio è buono, che gli angeli prendono forma di fiori, che gli uccelli non sono solamente uccelli... e che abbia speranza, sì, è necessario avere speranza!»; cito *La casa del gatto* da CLERICI, *Apparizione e visione...*, 15-16, che ne riporta ampi stralci. Il racconto uscì su «Domus», 175 (luglio 1942), I-III.

⁵⁶ È questo il «nome affettuoso» con il quale il cucciolo di puma è chiamato da uno dei personaggi del romanzo, Julio Decimo, A.M. ORTESE, *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017⁷, 85 sgg.

⁵⁷ ORTESE, *Addio, Bellezza...*, 63. I gatti sarebbero comunque ritornati nel *ménage* delle sorelle Ortese e poi della sola Anna Maria; cfr. A. ANDREOLI, *Quando la letteratura è alimento della vita*, «La voce repubblicana», 17-18 settembre 1993, 4, già in CLERICI, *Apparizione e visione...*, 14.

⁵⁸ *Ibidem*. Maria Ortese sarebbe morta il 9 febbraio 1993.

Il puma è quello che ha mosso la storia. Sì, è un animale, ma in realtà il puma rappresenta anche tutto ciò che di caro, di fidato abbiamo perduto: un parente, una casa, un luogo lontano, una cosa che non si può raggiungere e che ci è stata tolta con la forza, con la forza della storia. C'è un puma vero, insomma, e un puma del cuore. La figura del puma sembra quasi impossibile, perché è una metafora dell'amore, dell'amore perduto, delle cose perdute. E il mio puma è stato un po' mia sorella, che è stata la più grande dei miei rimorsi, il debito che non ho potuto saldare.⁵⁹

E ancora nello stesso anno, a un mese esatto dalla pubblicazione del romanzo, scrivendo a Clerici, Ortese gli riconosce il merito di aver ben individuato «una delle ragioni più segrete e più vicine alla verità del *Puma*: che voleva, fra l'altro, essere proprio un *omaggio* a Maria».⁶⁰ Questa 'ragione' aveva agitato i pensieri della scrittrice da anni, se già nel giugno del '93, a un mese dall'uscita del *Cardillo addolorato* e a quattro dalla morte della sorella, aveva potuto scrivere a Raffaele La Capria:

Mia sorella ha ceduto ai primi di febbraio, di un tratto. Allora, anche la mia vita si è scoperta nella sua nullità. Non ero più nessuno. Nessuno mi chiamava più con bontà, perché un piccolo piatto era pronto. Non c'erano più piccoli piatti, per me. Mi hanno telefonato da un ospedale (squallido), mi hanno detto: – sua sorella non c'è più –. Era l'una, la buona ora domestica. Ho detto a mio fratello (che era con me): abbracciarmi, Francesco – perché cercavo ancora il mondo (era mia sorella, il mondo), lui non ha nemmeno sentito. Il mondo era già distante – non si sarebbe voltato più.⁶¹

È la prima manifestazione di alcune delle immagini più potenti di *Alonso e i visionari*. Nel «piccolo piatto» che nessuno più avrebbe preparato per Anna Maria, balugina già la ciotola d'acqua fresca che Op e i visionari avranno quotidianamente cura di riservare al ritornante cucciolo di puma; nel «mondo» che, morta Maria, si è fatto irrimediabilmente distante (chiamato, «non si sarebbe voltato più», con intensa umanizzazione) balena il mondo che, come sostiene Op, a saperlo chiamare con voce bambina, può ancora 'voltare il muso'. Del resto, questo miracolo era accaduto un'estate, durante una vacanza in Arizona, proprio ad Op e ai suoi compagni di viaggio – i colleghi ed accademici Miss Rose Clem e Antonio Decimo, e il figlio minore di quest'ultimo, il piccolo Decio – per una di quelle «casualità» che possono «dar luogo a esperienze indimenticabili»:

«Una mattina di domenica,» continuò Op «nel momento più ardente della mattina, verso le dodici, il sole, sparito da una parte, era ritornato subito dall'altra, e il fenomeno si spiegò presto con la repentina comparsa di una gigantesca spina di pesce, in realtà una brevissima collinetta di roccia che intanto, in quel tratto, avevamo raggiunto e subito superato. Sembrava una creatura di prima della creazione, calcificata. Ci fermammo, non so neppure io perché, a osservarla, quanto il piccolo Decio, che da un po' fissava attonito quella cosa, puntò il dito verso di essa, avvertendoci con indicibile calma (ma era rivolto al professore):

«Guarda, papi, un babi vecchio! No, è nuovo! Ci guarda!»

«Non ho mai capito – e non credo di capire comunque – il linguaggio dei bambini. Forse perché è così simbolico, stravolto. Loro, in certi momenti, vedono tutto, con una intensità... nemmeno William Blake tocca così da vicino – e gli fa voltare il muso – *quello che è*. La cosiddetta realtà, intendo».⁶²

⁵⁹ Intervista a Ortese di R. POLESE, *Questa mia vita terremotata*, «Amica», 14 giugno 1996, 61-65. L'allusione a un 'debito' da saldare è presente anche in Alonso e i visionari, *una favola religiosa e pagana...*, 41: «Io ho un debito col puma, perciò ho scritto questo libro».

⁶⁰ Lo stralcio di questa lettera, datata 22 giugno 1996, si legge in CLERICI, *Apparizione e visione...*, 616.

⁶¹ La lettera, datata 25 giugno 1993, è riprodotta ivi, 594-595: 594.

⁶² ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 16 e 18-19. Per il valore di questo rimando a William Blake, poeta visionario per eccellenza, cfr. A. BORGHESI, *In nome del puma. Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese*, in *Il cielo e i violenti*.

Se nella lettera il mondo è la sorella, nel romanzo il mondo è il puma: entrambi, Maria e Alonso, sono «*quello che è*». ⁶³ Decio, il bambino che ‘vede’, rivisto, il puma, è il primo dei visionari. «Forse tutto sarebbe finito lì, se la fiera – o quel grosso cane – non si fosse voltata. Ma si voltò», precisa Op. ⁶⁴ Non poteva essere altrimenti: bambini, animali e scrittori possono esprimersi con un linguaggio essenziale, «con qualcosa che va al di là», che comunica «una verità che sta dietro il muro». ⁶⁵ Ortese ne era convinta.

3. «Mi raccontai una fiaba»

Anche *Alonso e i visionari* comunica «una verità che sta dietro il muro». ⁶⁶ Lo fa ricorrendo a un linguaggio a tal punto «simbolico» e «stravolto» da torcere le forme e lo statuto stesso del romanzo. Corrispondendo a un reale mutevole e al fondo insondabile, in cui ogni confine tra visibile e invisibile è stato abbattuto, la tessitura narrativa non può che avvilupparsi attorno a vicende opinabili, di per sé instabili, spesso contraddittorie e suscettibili delle più diverse interpretazioni. È per questo che *Alonso e i visionari* si impone quale vertice della poetica e della teoretica ortesiana: la riflessione ontologica e gnoseologica e la visione morale dell’autrice trovano il loro corrispettivo espressivo in un «giallo metafisico» ⁶⁷ nel quale «l’estremo fantastico» fa irruzione ad ogni pagina ed innesca «l’estrema rivolta» ⁶⁸ contro la realtà.

Non stupisce, allora, che la trama di *Alonso e i visionari* sia un intrico difficilmente riassumibile. L’affermazione – «un *topos* della critica» – ⁶⁹ inquadra una qualità del testo che si impone con forza ad ogni lettore: il libro non racconta una storia evenemenziale, costruita su fatti certi o accertabili, ordinati secondo un ‘prima’ e un ‘dopo’, strutturati sulla base di nessi consequenziali ricostruibili a ritroso. Eppure, alcuni aspetti indurrebbero ad immaginarlo.

Sulla scia di Charles Klopp, che in una recensione aveva paragonato la protagonista e io narrante del romanzo, Stella Winter Grotz, alla Miss Marple di Agatha Christie, ⁷⁰ è stato più volte osservato come «le movenze della *detection story*» segnino la narrazione. L’attacco di *Alonso* «arieggia il modulo

Simboli del sacro e dell’iniziazione, a cura di F. Antonacci e M. Della Misericordia, Milano, FrancoAngeli, 2017, 15-30: 18-20.

⁶³ ORTESE, *Alonso e i visionari*..., 19.

⁶⁴ Ivi, 20.

⁶⁵ Dalla già citata intervista di MALATESTA, *Vola Cardillo*...

⁶⁶ Nel sistema metaforico caro a Ortese, il ‘muro’ è immagine della ‘realtà’ (si ricordi «La realtà mi stanca, la realtà è un muro di volti») e significativamente ritorna in uno degli autocommenti al romanzo (E⁴): *Alonso* è un progetto – scrive Ortese – «al quale mi sono, [negli anni], dal Settanta, circa, affezionata, e avrei voluto cambiarlo e renderlo ragionevole, ma fu impossibile. Era sempre un racconto ascoltato dietro un muro – il muro della storia e della ragione – una storia incomprensibile (perché non pensata prima), impossibile da dipanare, se non arrendendosi al fatto che i legami – tra i fenomeni universali, e quelli sociali – sono indistrucibili, e ogni ingiustizia contiene [P] un debito, che va pagato, magari da altri, purché volontari, come dice Miss Rose»; cito da SECCHIERI, *Note ai testi*. Alonso..., 1125.

⁶⁷ La definizione è della stessa Ortese, PIVETTA, *Ortese e le occasioni di Alonso*...

⁶⁸ MALATESTA, *Il grido della colomba*...

⁶⁹ Così CLERICI, *Apparizione e visione*..., 602, riferendosi al *Cardillo addolorato* e ad *Alonso e i visionari*. Per *Alonso*, Borghesi ha parlato di «ostico garbuglio della vicenda narrata», sottolineando come questa caratteristica abbia pregiudicato l’apprezzamento del romanzo da parte della critica e del pubblico, BORGHESI, *Mutamento e respiro*..., 423.

⁷⁰ Klopp scrive di «a Miss Marple-like narrator who [...] clings to intuition and trust in the nonhuman-bestial or divine, as that may be», C. KLOPP, recensione ad *Alonso e i visionari*, «World Literature Today», LXXI (1997), 364.

reso stereotipo dalla serie di romanzi di spionaggio di Ian Fleming e dalle fortunate trasposizioni cinematografiche del suo James Bond»:71

Mi chiamo Winter. Stella Winter Grotz. Nata in Pennsylvania cinquantasei anni fa. Un mio amico, il professor Jimmy Op, della Università di H., di ritorno da un viaggio in Italia, verso la fine di ottobre si fermò a Realdina, il villaggio di frontiera dove abito, e il secondo giorno (il primo era trascorso piuttosto silenzioso) sedeva con me davanti al camino del salotto, al pianoterra della casa. Fuori pioveva in modo oppressivo, pioveva sul mio giardino e sulla Francia non distante.

«Signora Winter,» mi chiese improvvisamente «ha mai visto un puma, cioè un leone americano?».

Dissi di no.⁷²

È un inizio veloce, costruito su periodi brevi; la sintassi è elementare, paratattica, e costruisce un preciso orizzonte d'attesa. Quel che segue smantella ciò che poteva sembrare la declinazione di un archetipo facile. Il dialogo tra Stella Winter e il professore Jimmy Op si carica rapidamente di significati sfuggenti e gravi. Alle osservazioni e alle domande puntuali di lei, che si muove nell'orizzonte ristretto di quanto si può sapere del mondo dai ritagli di giornale, si contrapporranno le parole di lui, che, inanellando silenzi e meditazioni, tocca questioni radicali: la colpa, la giustizia terrena e quella divina, la condotta disperata dell'umanità tutta e, naturalmente, il puma. La dicotomia tra questi due linguaggi, che sono poi specchio di due antitetiche modalità di vivere e conoscere, costituisce un tema centrale del romanzo. La mossa d'avvio da poliziesco si rivela ben presto un *escamotage*. Ortese stessa avrebbe poi definito quelle battute iniziali «un principio di realtà» funzionale ad «incatenare il lettore» per poi subito «parlare [...] delle cose per [lei] importanti».73

Una parte consistente del romanzo è costituita da lettere. Che queste rappresentino una componente di rilievo nell'economia del testo è indirettamente confermato dalla loro evocazione nei titoli di due delle quattro parti che lo compongono: la seconda, *Conversazione e lettere* (sottotitolo: *La tesi del criminologo. Il tempo cambia*), e la terza, *Ultime lettere* (sottotitolo: *La signora Winter si vergogna della sua amicizia. Jimmy in cielo*). Occorre, però, sottolineare con Clerici che l'indice del romanzo, proprio a causa di questi titoli e sottotitoli «asimmetrici, allusivi, addirittura criptici» –74 la prima parte è indicata come *La vacanza in Arizona (dal racconto di Jimmy Op alla signora Winter in una sera di ottobre)*. *L'incontro. Il persecutore*, la quarta, *Distanze. Messaggi segreti e lento ritorno della pace. La riabilitazione* –, si sottrae alla convenzione che lo vorrebbe utile per il lettore almeno in due momenti cruciali: a inizio lettura, anticipandogli a mo' di sommario gli argomenti e orientandone le aspettative, e a lettura conclusa, permettendogli di ripercorrere e riconoscere la fisionomia dell'opera.

Anche le missive inserite nel tessuto narrativo – dodici integralmente o per ampi stralci, tre indirettamente –,75 più che portare ordine restituendo i retroscena di oscure vicende e le ragioni che

⁷¹ SECCHIERI, *Note ai testi*. Alonso..., 1114-1115, ripreso da BORGHESI, *In nome del puma...*, 15, e S. ZANGRANDI, *Dare voce alle cose del mondo prive di voce: Alonso e i visionari di Anna Maria Ortese*, «Italianistica», XXXVII, 2 (maggio/agosto 2008), 143-149: 143 e n. In effetti, la saga dell'Agente 007 contava, alla fine degli anni Novanta, poco meno di una ventina di pellicole.

⁷² ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 11.

⁷³ BORRELLI, *Ortese. Incontro ai confini del surreale...*, 21.

⁷⁴ L. CLERICI, *La malinconia dell'esilio. Un romanzo filosofico*, «Linea d'ombra. Mensile di storie, immagini, discussioni e spettacolo», n° 117, luglio-agosto 1996, 16-17: 16.

⁷⁵ Ne stilo un breve catalogo (il numero romano riprende, se presente, l'indicazione che le accompagna nel romanzo): sette sono le lettere di Antonio Decimo a Jimmy Op, v. ORTESE, *Alonso e i visionari...*, (I) 52-56, (II) 56-62, (III) 63-65, (IV) 82-86, (V) 93-97, (VII) 120-124 e (IX) 129-136; una la lettera di Jimmy Op ad Antonio Decimo e una a Julio Decimo, ivi, (VI) 107-110 e (VII) 110-112; una è lettera dal dottor Ingres a

muovono i personaggi, complicano le prospettive e moltiplicano luoghi, tempi e punti di vista, ramificando la storia principale in storie ulteriori, alternative o secondarie, sempre mutevoli e interdipendenti. Senza dire che molte di queste missive sono sottoposte a molteplici esercizi ermeneutici da parte, anzitutto, di Stella Winter e Jimmy Op. L'allusione, poi, a lettere contraffatte o perdute,⁷⁶ così come le date replicate o illeggibili o «sballate»⁷⁷ di molte missive, e le giunte, spesso estese, ad alcune di esse,⁷⁸ aprono squarci ulteriori nella trama e nella tensione narrativa: le lacune rimangono incolmate e le contraddizioni non trovano né spiegazione, né soluzione. Anche la forma del romanzo epistolare collassa: ogni indizio raccolto, ogni ipotesi formulata a partire da quanto scritto nelle lettere, si rivela incompleta o smentibile.

La *detective's story* si tramuta in una *quête*. L'oggetto stesso dell'inchiesta rimane a lungo incerto. Due diversi misteri, infatti, si intrecciano e si condizionano vicendevolmente. Il primo è quello della morte di Julio, *leader* latitante di un movimento eversivo, primogenito del professor Antonio Decimo, *maître à penser* positivista, sprezzatore della natura, teorico, con i suoi saggi *Contro il padre e Diritto alla non responsabilità*, del privilegio che l'«uomo 'superiore'» ha di «fare giustizia *sulla vita*».⁷⁹ Le circostanze della morte di Julio, avvenuta nella casa del padre, a Prato, poco prima di un *blitz* che avrebbe dovuto portare al suo arresto, sono oscure, tant'è che verranno formulate le ipotesi più disparate su cosa sia accaduto (un suicidio o un omicidio), alla presenza o per mano di chi.

Nella parte iniziale di un autocommento al romanzo, Ortese allude a questa scena come alla «fiaba» che ha suscitato l'intera storia:

Negli anni che poi furono detti di piombo, l'immaginazione della gente, nel nostro paese, si fermava ancora sugli aspetti misteriosi, o così detti inesplicabili, della vita [...].

È di quel tempo di angoscia (ripeto, a livello infantile), la data di nascita di alcuni miei raccontini, che furono «sulla terrazza sterminata, bambini dell'universo e di notte», dove certi «terrori e lacrime», derivanti dal mio trasferirmi da Roma in Liguria, e da una misera situazione logistica, incapsularono inconsciamente i terrori e le lacrime del paese chiamato it. [Italia] Purtroppo, lo dico per chi ama le emozioni brevi, la storia delle mie paure non finì lì, e un certo giorno – di quegli anni – pensai – e cominciai a scrivere – la storia di Alonso e i visionari.

Per sfortuna, o fortuna, avevo in quel periodo, gli Anni Settanta, cambiato alloggio [...] ero venuta a stare in città. [...] Lì, in una serie di stanze cupe e disadorne, mi disperai. [...] Per dire, come l'animo mio, lasciata la terrazza sterminata, ma anche i suoi angeli, era distrutto dalla paura. E cosa c'è di meglio, contro la paura informe della terra e i nostri simili, se non la

Stella Winter, *ivi*, 187-189; due sono le lettere testamentarie scritte da Op dal carcere di Genova: la prima a «Genova, alla Signora Winter – Tetto Azzurro “(primo inverno di questo Secolo)”», la seconda «ad Abramo Lincoln, “(ultimo inverno di questo Secolo)”», *ivi*, 200-209. Le ultime due lettere sono riportate indirettamente: la mittente, da Pasadena, è Miss Rose; i destinatari, in Italia, sono Stella Winter (cui l'arrivo della lettera è annunciato in sogno da Jimmy Op) e Beniamino Camera, cfr. IV sezione, *Distanze*, *ivi*, 237-239. Alla tipologia della 'lettera riportata' va aggiunta quella di Lilly Bey a Op: se ne fa cenno *ivi*, 153-154.

⁷⁶ «Tale lettera, con le spiegazioni, di cui non era precisata la natura, mancava, o non era mai partita da Roma, né la sua fotocopia da H. Ma logicamente, doveva riguardare i precedenti fatti di morte»: così, quasi parlando fra sé e sé, elucubra Stella Winter rileggendo le lettere consegnate da Op, *ivi*, 124.

⁷⁷ *Ivi*, 92.

⁷⁸ Solo le prime quattro lettere di Decimo a Op sono datate (I, 16 ottobre 1955; II, 26 ottobre 1955, con giunta del 30 ottobre; III, 5 gennaio 1956; IV, 26 marzo 1956 con giunta del 27 marzo); la V lettera reca l'indicazione «Roma, il 18 maggio...», priva di anno, *ivi*, 92-93; stessa indicazione si legge nell'VIII e nella IX lettera di Decimo a Op, *ivi*, 120 e 129. A datare al 18 maggio le lettere di Op ad Antonio Decimo (VI) e Julio (VII) è Stella Winter: «Preciso che la data, nel catalogarla, è stata aggiunta da me – un arbitrio necessario – perché nell'originale, come ho detto, era illeggibile; e quindi, sia in questa che nella Settima Lettera di Jimmy a Julio, è il comune '18 maggio' che riappare», *ivi*, 107. Perché l'arbitrio di Stella Winter sia necessario non è detto, né lo si può evincere da altri passi del romanzo.

⁷⁹ *Ivi*, 25 (corsivo nel testo).

improvvisa decisione di raffigurare la paura, come è eterno rimedio dei bambini quando si raccontano le fiabe?

Mi raccontai una fiaba. [...] ⁸⁰

La fiaba che Ortese-bambina ‘vede’ e con la quale esorcizza la paura («guardai nel fondo delle mie speranze e *vidi* le seguenti cose») ⁸¹ riguarda la morte di Julio: Aliquota e Favela, due agenti dai «nomi ridicoli» («ma erano l’avvio alla liberazione fantastica», precisa la scrittrice) si precipitavano all’interno di una casa; lì, «un giovane molto bello, morto di arma da fuoco. E un vecchio inebetito in una sedia a rotelle»; «frattanto, dall’ingresso della cucina, usciva qualcuno»: «un essere piccolo, silenzioso, molto vecchio e insieme molto infantile, dalla faccia sottilmente umana, molto umana [...] sorella alle stelle [...] una piccola persona». ⁸² Questa creatura stellare – il «babi vecchio», anzi «nuovo», che «ci guarda»: ⁸³ il puma, qui indicato con locuzione, «piccola persona», di ascendenza ginzburghiana – ⁸⁴ è la scintilla di fantastico che accende la rivolta contro la realtà.

Il secondo mistero è, appunto, quello della vita, morte e risurrezione del puma, «il Cucciolo», «creatura di Dio», «*padre di umanità*» e «*spirito di dolcezza*», «il piccolo ‘cristo’ della patria mondiale». ⁸⁵ I giorni che Alonso e Decio trascorrono assieme sono un tempo senza tempo, precedono la colpa, la caduta e il lutto, sono il ‘prima’ di ogni gerarchia ontologica e specista – puma e bambino, legati «come fratelli», come padre e figlio; così Op li ricorda:

«Ci furono giorni, per il cucciolo, molto piacevoli, e per Decio anche. [...] E di quel tempo, signora Winter, breve, troppo breve, ecco, mi ricordo come di un sogno. Sempre insieme, i due piccoli, come fratelli. E a dormire, nella stessa stanza. Miss Rose ne aveva visti di cuccioli di puma, ma ora anche lei non si orientava. Lui, il cucciolo, era brutto, Signore, più brutto di così è raro: sembrava, lo ripeto, un sacco di pietre. Ma il muso, la sua espressione amorosa, benevola... oh, infinitamente benevola – le parole non bastano –, così sempre felice, umile, calma. Era su quel punto che riflettevamo, e stavamo quasi ad ascoltare una voce dietro una parete. Proprio! In un sogno, a volte, lei sente che si racconta qualcosa, si parla di qualche cosa, ma non sa di che cosa, si danno indicazioni, non corrispondenti a ciò che intanto immaginiamo. Creature *simili, uguali* si parlano con una voce sola, d’affetto felice, inesprimibile. Tutto ci diceva: ‘E Dio vide che ciò era bene e si compiacque di averlo fatto’». ⁸⁶

È significativo che in quel breve tempo di perfetta letizia, riflettendo sulla natura benevola del puma, Op e Miss Rose avessero l’impressione di poter quasi «ascoltare una voce dietro una parete». ⁸⁷ Solo venti giorni più tardi, però, Decio sarebbe morto in un incidente automobilistico; alla guida dell’auto, suo padre, il professor Decimo. Il puma gli sarebbe sopravvissuto per morire e

⁸⁰ Autocommento siglato E⁴ in SECCHIERI, *Note ai testi*. Alonso..., 1136-1137.

⁸¹ Ivi, 1137 (corsivo nel testo).

⁸² ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 137-138.

⁸³ Così Decio nel passo già ricordato, ivi, 19.

⁸⁴ Cfr. la prosa *Le Piccole Persone* (1982 ca.) edita da Borghesi nell’omonima silloge: «Un giorno, in un racconto [Borghesia (1977)] di Natalia Ginzburg [...] trovai la parola ‘faccia’, o ‘viso’, applicata al musetto di un gatto. Per me fu una scoperta, e mi sembrò il ‘segno’ di una rivoluzione che in molti aspettiamo da tempo, rivoluzione stranissima, ma l’unica veramente in grado di consentire un salto di qualità alla storia umana [...]. Ritengo gli Animali Piccole Persone, fratelli ‘diversi’ dell’uomo, creature con una faccia, occhi belli e buoni che esprimono un pensiero, e una sensibilità *chiusa* [...]», ORTESE, *Le Piccole Persone...*, 113-121: 113-114.

⁸⁵ EAD., *Alonso e i visionari...*, 47-48 e 240 (corsivo nel testo). Come gli interpreti hanno concordemente riconosciuto, il puma è un *alter Christus*: lo comprovano numerose spie testuali, molte delle quali chiaramente decifrabili (una fra tante: la ciotola di acqua salata che Julio offre al puma è immagine della spugna intinta d’aceto offerta a Cristo crocifisso, ivi, 122).

⁸⁶ Ivi, 37-38.

⁸⁷ Ivi, 37.

risorgere due volte,⁸⁸ convertendo il cuore di chi fosse riuscito a ‘vederlo’ o a riconoscerlo in altri piccoli – tra questi, il figlio di Julio, Mohammed: un «innocent» che, come Alonso e Decio, «subisce sempre con paziente meraviglia» e non è «destinato a divenire adulto».⁸⁹

Il primo convertito alla ‘visione’ è il professor Op. È lui a farsi carico di ripristinare il rapporto tra uomo e natura all’insegna di una rinnovata idea di responsabilità; lo farà espiando colpe commesse – non aver avuto cura del puma –⁹⁰ e non commesse, in linea con il principio secondo il quale «*l’ingiustizia va, purtroppo, pagata, anche se non necessariamente da chi la commise*».⁹¹ Un destino, quello di Op, iscritto nel suo stesso cognome, che per intero è *Opfering*, ‘Offerta’ (evidente *nomen omen* che, non diversamente da altri, rappresenta una miccia per la creazione fantastica e la moltiplicazione semantica).

Al professor Op si sarebbero poi aggiunti altri visionari. Tra questi, Stella Winter, il cui animo, a poco a poco, dopo molti tentennamenti e altrettante resistenze all’invisibile, muta.⁹² Morto Op, sarà lei a riempire quotidianamente la ciotola gialla d’acqua fresca per il Cucciolo e a pregare per il suo ritorno. Da borghese appagata, priva di particolari qualità, chiusa nella propria dimora dal nome incantato di Tetto Azzurro, Stella si apre alla possibilità della visione. Se inizialmente aveva ambito

⁸⁸ Ma sarebbe forse più corretto dire ‘almeno due volte’, *ivi*, 134.

⁸⁹ *Ivi*, 221. La pazienza è virtù precipua del puma; cfr. la lettera di Antonio Decimo a Jimmy Op: «l’acqua [nella ciotola] è quasi sempre salata e sporca: ma con che stanca pazienza egli la beve», *ivi*, 132. Mohammed sarà poi adottato dal Capitano Beniamino Camera e da sua moglie Corinna – due ‘visionari’ – e ribattezzato ‘Decio’, *ivi*, 235 e 239. Che Mohammed/Decio assuma le caratteristiche del puma e ne condivida la natura è possibile per decreto evangelico. È Matteo a riportare come Cristo equipari a sé ogni «piccolo» bisognoso di soccorso: «E i giusti diranno: – Signore, quando mai ti abbiamo visto affamato e ti abbiamo dato da mangiare, o assetato e ti abbiamo dato da bere? Quando ti abbiamo incontrato forestiero e ti abbiamo ospitato nella nostra casa, o nudo e ti abbiamo dato i vestiti? Quando ti abbiamo visto malato o in prigione e siamo venuti a trovarti? – Il re risponderà: – In verità, vi dico: tutte le volte che avete fatto ciò a uno dei più piccoli di questi miei fratelli, lo avete fatto a me!», *Mt* 25, 37-40. Ogni visionario sarà, allora, autore di gesti di misericordia e atti di carità secondo il magistero del puma-Cristo e sulle orme, fra gli altri, di San Martino vescovo di Tours.

⁹⁰ Il suo proposito è chiaro. Così lo espone a Stella Winter: «[...] mi sembra indegno, per me, esistere. Se il cucciolo ha tanto patito [...] come potrò io riposarmi? Ora ho sete di almeno un po’ del suo patire; di mostrarmi degno del mio nome, di quanto significa; e tutta la nazione americana dovrà essere con me. Dovremo espiare per Alonso», ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 128.

⁹¹ *Ivi*, 237 (corsivo nel testo). La frase è in corsivo è una citazione dalla lettera di Miss Rose a Stella Winter; è una frase fondamentale, che Ortese ricorda anche nell’autocommento E⁴: «ogni ingiustizia contiene [?] un debito, che va pagato, magari da altri, purché volontari, come dice Miss Rose», in SECCHIERI, *Note ai testi. Alonso...*, 1125.

⁹² Significativo il ritratto che, nell’imminenza del mutamento, Stella Winter offre di sé (e si noti come la sua voce narrante si oggettivizzi, uscendo da sé e guardandosi ‘da fuori’): «In realtà, tutto questo fantastico, che era cresciuto come un mostro nella vicenda, era la cosa più odiata da Stella Winter. Ordine, pulizia, chiarezza, qualche malinconia, ma non troppa, erano state la regola della sua vita. E sentii che tale regola doveva tornare», ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 174. Ma, al di là del proposito enunciato, nel fatto di guardare alla vecchia Stella Winter come a un’altra da sé è indice di un ‘mutamento’ oramai iniziato ed incontrovertibile. Se ne ha la riprova poco più avanti, quando, con parole ancora sbreccate, Stella pronuncia una prima preghiera al cucciolo: «Fu al ritorno di quella gita, che per caso ripeteva tutti particolari della mia gita con Op [a Monaco], a fine ottobre, che accadde in me – non so più se dolermene o rallegrarmi – un mutamento. [...] Avvenne in me uno sfaldamento. Piangevo senza piangere, e sentivo che la vita non è sui binari della durezza – là non cammina nessuno –, è altrove; è, oserei dire, dove tutto è perso. In questo stato d’animo, chissà come, per qualche processo che solo qualche ora prima avrei rifiutato con sdegno, salì spontanea, nel mio povero animo, una preghiera. E a chi fosse rivolta lascio da indovinare. Ma... è quasi impossibile. Neppure Dio avrebbe potuto pensarla che sa tutto di ognuno. No, non chiamai Op, come si penserebbe, ma mi rivolsi alla immagine a lui stata, per tutta la vita, così cara: ‘Alonso... piccolo Alonso... dove sei tu?’ pregai. ‘Mi vedi?’. E, più sottovoce, aggiunsi l’invocazione blasfema: ‘Aiutami tu, bambino’», *ivi*, 176. Seguiranno altre due intense e commoventi preghiere, *ivi*, 185 e 245.

a districare «il nodo più duro di quella matassa di segreti» facendo ricorso al proprio acume,⁹³ il giorno del suo cinquantottesimo compleanno potrà finalmente chiudere il proprio diario con la serenità di chi accetta il mistero, crede nel puma e nella trascendenza,⁹⁴ e quindi invecchia «in una specie di ritorno senza fine alla luce dell'infanzia», senza temere la morte, certo che «tornerà, come tutto».⁹⁵ Le ultime immagini sono quelle di un sogno di beatitudine: un nuovo Eden fiorito, un nuovo maggio (ben diverso da quello folle delle lettere di Antonio Decimo). Quando tutte le «porte» sono spalancate «sul cielo azzurro», il diario può quindi chiudersi:

Non ho sognato più Jimmy, dopo quella volta. Ma stanotte ho sognato di trovarmi in America, da Flora, tutti gli States erano in festa... «Egli» doveva arrivare.

E il cucciolo – il suo Cucciolo – era benedetto dovunque.

Il giardino era fiorito, tutte le porte erano aperte sul cielo azzurro di maggio.

Chiudo con infinita umiltà questo diario; chi lo riaprirà – quando il Signore della vita disporrà che ciò avvenga – lo riterrà forse una storia per bambini.

Ed è bene anche questo.

La vita – come le ombre televisive – non è mai nelle nostre stanze, ma altrove. Così, chi cercasse il Cucciolo, scruti, la notte, nel silenzio del mondo; non lo chiami, se non sottovoce, ma sempre abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste.

Non visto, verrà.⁹⁶

È una conclusione meditativa, che rimette al centro la figurina stellare del puma, che da solo aveva mosso, a forza di visioni, l'intera storia e i mutamenti che ne erano scaturiti. Non una storia di animali, quella di Alonso,⁹⁷ e men che mai un *noir* sugli Anni di Piombo e i misteri d'Italia: in chiusa di libro, i visionari sanno che il senso della storia è accettare il mistero, non risolvere enigmi:

Ormai eravamo convinti tutti, sebbene a diverso livello di fiducia nella umanità, che questa di Prato, che aveva coinvolto i Decimo e il professore americano, era stata una storia ben più

⁹³ Mossa, peraltro, da vanità: «conoscevo i miei limiti [...]. Ma avrei voluto almeno una volta sorprendere», ivi, 29. Ma che i misteri più profondi non possano essere sciolti ricorrendo all'intelligenza è un avviso che Ortese pone sulla soglia del libro, con un'epigrafe gnoseologica: «Come possono sapere / quel che è successo? Non puoi fare indagini, / interrogando gabbiani, squali dalla bocca zeppa, / o mandando segugi / sulla traccia. Ma nell'oceano quali / tracce ci sono? Solo allucinazioni». Questi versi di Iosif Brodskij sono una profezia che si autoavvera ad ogni pagina del romanzo. Disseminate nel testo sono, poi, alcune frasi, spesso di potenza aforistica, che rafforzano questo 'paradigma visionario'. Due delle più memorabili sono rivolte da Jimmy Op a una Stella Winter ancora riluttante nelle fasi iniziali del suo discepolato: «Sì e no. Stia attenta. Glielo dico perché le storie sono piene di mutamenti; si comincia con *lui*, si finisce con *lei* o *loro*, o il contrario: con nessuno, con tutti»; «Sì, pover'uomo, dica pure così, mia cara. E se vuole sapere qualcosa di più sull'uomo, ricordi che all'ultimo momento, quando sembra di vedere, capire *tutto*, le lampade più perfette si spengono», ivi, 23 e 41 (corsivo nel testo).

⁹⁴ È significativo che nel romanzo venga evocato Emerson tre volte, e ciascuna da un diverso personaggio, Jimmy Op, Decimo e Stella Winter, rispettivamente ivi, 20, 136 e 182; cfr. BORGHESI, *In nome del puma...*, 27, ed EAD., *Mutamento e respiro...*, 418. La verità filosofica di Emerson si rifrange in una pluralità di voci: anche questo invero uno dei principi gnoseologici alla base di *Alonso*; principio che, nelle ultime pagine, viene enunciato da un altro visionario, il dottor Ingres: «quante verità sono sparse, come in uno specchio rotto per sempre, frantumato in mille piccole schegge, in questa storia», ORTESE, *Alonso e i visionari...*, 240.

⁹⁵ Ivi, 246.

⁹⁶ *Ibidem*. Il congedo richiama la prima preghiera di Stella Winter: «Piangevo senza piangere, e sentivo che la vita non è sui binari della durezza – là non cammina nessuno –, è altrove; è, oserei dire, dove tutto è perso», ivi, 176.

⁹⁷ Così Op ammonisce Stella Winter, precisando – *alter ego*, dunque, dell'autrice – che «sia sbagliato parlare di 'animali'. La vita è una», ivi, 21.

grande della sua apparente collocazione poliziesca, e della sua matrice politica o criminale che dir si voglia: era stata la storia di un peccato molto comune agli uomini, ma il più grave (il primo, penso) di tutti i peccati: il disconoscimento dello Spirito del mondo, della sua mitezza e bontà, della grazia che lo attraversa a ogni istante... e non lo dimentica mai, tale mondo.⁹⁸

La necessità che questa morale venisse compresa avrebbe spinto Ortese – impegnata quanto mai prima a sgombrare il campo da interpretazioni miopi o forvianti – a parafrasarla, pur sempre a suo modo, con accensioni emozionali e poetiche improvvisate, in un autocommento edito su «La Stampa» il 2 giugno del 1996:

Le visioni [...] alimentano e guidano tutta la mia storia. *Alonso e i visionari* si presenta quindi come una difficile, sottile storia di evasione, in un primo tempo dal 'reale', o almeno dalla sua dimensione più accettata; e poi, in un secondo tempo, nell'approfondimento del 'reale', per effetto della forza misteriosa della 'visione'. Nella *visione* l'uomo esce dalla superficie del mondo – così come un verme esce fuori dalla mela e si affaccia nel piatto, esce dal mondo e *vede* finalmente il mondo: e può dire (liberi di non credergli): 'Quello che avevo visto finora, da sveglio, non era tutto. Alla base di tutto, non è la politica o la civiltà economica, o le passioni o l'affare: alla base di tutto stanno il bene e il male; e la scelta – ma anche la non scelta – sono il farsi inevitabile di ciò che chiamiamo *Libertà* o *Avvenire*'.⁹⁹

Il bene e il male, dunque: le questioni ultime e prime da sempre care alla fiaba ortesiana.

⁹⁸ Ivi, 244-245.

⁹⁹ EAD., *Congetture su un puma. Scrivendo Alonso e i visionari*, «La Stampa», 2 giugno 1996, riprodotto in «Linea d'ombra. Mensile di storie, immagini, discussioni e spettacolo», n° 117, luglio-agosto 1996, 14-15: 15, da cui cito.

LAURA FORTINI
Università di Roma Tre

Alice Ceresa e le altre: oltre il canone del Novecento

Alice Ceresa è una delle scrittrici tra le più riservate del secondo Novecento italiano: autrice di sole tre opere consegnate alla pubblicazione, La figlia prodiga nel 1967, La morte del padre nel 1974, Bambine nel 1990 insieme a pochi altri lacerti, ha in realtà scritto moltissimo, come le sue carte d'archivio conservate alla Biblioteca nazionale di Berna dimostrano. Le stesse carte mostrano quanto e come pure nella vita appartata che Ceresa condusse non fosse affatto isolata, ma anzi in relazione sia epistolare che di reciproca lettura con scrittrici quali Alba de Céspedes, Elsa Morante, Carla Lonzi, Dacia Maraini, Goliarda Sapienza, Maria Rosa Cutrufelli. Si possono infatti configurare reti di relazioni che intercorsero tra scrittrici anche molto diverse tra loro a partire da un'esperienza letteraria che rivoluzionò il Novecento, perché l'originalità di ciascuna è indiscussa. Le recenti iniziative dedicate a valorizzare Alice Ceresa e la sua opera complessiva a venti anni dalla sua morte stanno mettendo in luce quanto e come la sua opera abbia tratto alimento da questo confronto continuo che ha le sue radici nella città di Roma e nel femminismo, romano in particolar modo ma più largamente italiano ed europeo, che dagli anni Settanta del Novecento arriva fino a noi.

Poche altre scrittrici sono state così riservate e meno partecipi della mondanità letteraria contemporanea di Alice Ceresa;¹ e poche altre hanno pubblicato così poco e scritto così tanto.² Un suo efficace autoritratto è in una lettera a Rosetta Loy del 1991:

Sono ticinese, ma la mania svizzero-italiana della migrazione familiare mi ha fatto nascere a Basilea dove ho frequentato anche le prime classi elementari. Nel Ticino ho poi finito le scuole dell'obbligo e le superiori, seguite da un tentativo universitario a Losanna, abortito con soddisfazione generale. Ho cominciato a lavorare come giornalista a Zurigo, tanto per completare il pasticcio linguistico. Nel 45 sono venuta in Italia e vivo a Roma dal 50. Sono stata brevissimamente sposata, non ho figli.

Ho scritto sempre, e come noto pubblicato poco, in perenne stato di crisi, assorbita tra l'altro dalle vicissitudini del guadagna-pane: un lungo racconto nel 43 "Gli altri" su Svizzera italiana, che mi ha aperto le vie dell'emigrazione; la "Figlia prodiga" nel 67 che rispecchia anche esattamente i miei problemi con la letteratura; un racconto interlocutorio "La morte del padre" su Nuovi Argomenti, e ora "Bambine". Intendo completare la mia piccola trilogia sulla "vita al femminile", iniziata con i due libri della Einaudi, con una terza e credo ultima fatica. Non ho altri argomenti che mi interessino, e non ho mai capito se questo sia un bene o un male.³

¹ Su Alice Ceresa (Basilea 1923-Roma 2001) i contributi più recenti sono la nuova edizione ampliata di A. CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di T. Crivelli, con una postfazione di J. Risset, Milano, Nottetempo, 2020; *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a cura di L. Fortini-A. Pigliaru, Milano, Nottetempo, 2020; il numero monografico *Alice Ceresa* di «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 49 (2021), con interventi di D. Cuffaro, M. Schüpbach, F. Rodesino, M. I. Giovani, S. Ricci Lempen, E. Dones, L. Fortini, T. Crivelli, A. Pigliaru, M. Beutler, A. Ganzoni, G. Cordibella,.

² A. CERESA, *Gli altri*, «Svizzera italiana. Rivista mensile di cultura», III (1943), 17, 177-187 (prima parte); III (1943), 18-19, 242-249 (seconda parte); III (1943), 20, 285-295; A. CERESA, *La figlia prodiga*, Torino, Einaudi, 1967; A. CERESA, *La morte del padre*, «Nuovi Argomenti», 62 (1979), 69-92; A. CERESA, *Bambine*, Torino, Einaudi, 1990. Dal 2003 su decisione di Barbara Fittipaldi, sua erede ed esecutrice testamentaria, le carte di Alice Ceresa sono conservate presso l'Archivio svizzero di letteratura (ASL) nella Biblioteca nazionale di Berna, consultabile all'indirizzo: <https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html> (data consultazione 4 aprile 2022).

³ A. CERESA, *Lettera a Rosetta Loy*, in data 24 febbraio 1991, ASL Ceresa B-1-Loy, copialettera, scritta presumibilmente in relazione alla conferenza su Alice Ceresa che Rosetta Loy tenne all'allora Circolo della Rosa di Roma a seguito della pubblicazione di *Bambine* nel 1990; lo si desume dal programma del Circolo indirizzato alle socie (tra cui quindi la stessa Ceresa) in cui si annuncia per il 16 gennaio 1991 l'incontro con Rosetta Loy dedicato a *Bambine*, ASL Ceresa B. 3. Cir, Roma in data 29 ottobre 1990.

Nata nel 1923 in una Svizzera che per lei è stata poi soprattutto la casa della sua famiglia di lingua italiana nell'isolata e piccolissima Cama nel Cantone dei Grigioni, il periodo a Zurigo diede ad Alice Ceresa la conoscenza del tedesco che esercitò anche come traduttrice; conosceva l'inglese e studiò anche il francese, perfezionato durante la permanenza in Francia negli anni Sessanta. A Zurigo negli anni Quaranta Ceresa conobbe fra gli altri esuli italiani Franco Fortini e Ignazio Silone,⁴ le cui personalità intellettuali l'aiutarono nel cercare una collocazione diversa da quella di una famiglia poco attenta al suo desiderio di scrivere,⁵ per altro già emerso giovanissima con la pubblicazione del racconto lungo *Gli altri* nel 1943 sulla rivista della «Svizzera italiana».⁶ Forse a proposito di questo racconto le scrive Franco Fortini da Milano l'11 aprile 1951, con la consueta e sincera schiettezza:

Il racconto non mi piace. Voglio dire, non è del genere che sento di più. Ma quel che mi pare interessante è dirti che cosa mi pare ci sia. C'è, di positivo, di reale, di buono, una qualità di scrittura densa, con un ritmo interno, un lirismo, per dir così, da poema in prosa, molto intenso. Penso alla prima pagina e al finale. Quel che non si accorda con quel lirismo contenuto, con quella cupa eccitazione ritmica – è la “Storia”, cioè i dati di azione e di psicologia, la connessione patetica delle immagini, che mi pare “poeticistica”, elusiva e terribilistica; la tua partecipazione lirica disserve l'intenzione tragica del solitario atto della ragazza. Una scrittura così tesa regge solo a condizione a) di porsi come “poema in prosa” b) di alternarsi con pause più “narrative”, cioè più obbiettivate.⁷

Più probabile che Fortini stesse parlando de *La figlia prodiga*, pubblicata poi nel 1967, la cui forma di poema in prosa o altrimenti di prosa poetica è qui anticipata dal giudizio di Fortini, che la lesse probabilmente in anteprima. Ben prima quindi del positivo intervento di Vittorini in favore della pubblicazione di una sua parte nel 1964 sul «Menabò»,⁸ che portò in seguito, grazie al sostegno di Calvino e di Guido Davico Bonino, al suo essere la prima opera della esordiente collana “La ricerca letteraria” di Einaudi, che si inaugurò proprio con *La figlia prodiga*.⁹ Interessante comunque che sia Fortini che Vittorini cogliessero la particolare intensità ritmica della scrittura tragica di Alice

⁴ Sul circolo degli esuli svizzeri A. LA MONICA, *Franco Fortini a Zurigo. La guerra a Milano e altri inediti*, «L'ospite ingrato. Rivista on line del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini», 27 ottobre 2008: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/franco-fortini-a-zurigo-la-guerra-a-milano-e-altri-inediti/> (data consultazione 4 aprile 2022).

⁵ Come si evince dalla lettera al padre di A. CERESA, *Caro papà*, «Leggendaria», 103 (2014), 37, inedita e databile intorno agli anni Quaranta del Novecento per il riferimento all'aver già compiuto 17 anni, ASL Ceresa B-1-Pad, senza data e su fogli di quaderno. Su questo periodo J. AERNE, *La stanza della scrittura. Alice Ceresa*, «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 20 (2005), 73-77.

⁶ Su cui L. FORTINI, *Alice Ceresa e la poetica della prodigalità*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a cura di L. Fortini e A. Pigliaru, Milano, Nottetempo, 2020, 13-30: 14-16.

⁷ F. FORTINI, *Lettera a Alice Ceresa*, Milano, 11 febbraio 1951, sottolineato nel testo, ASL Ceresa B-2-FOR. L'archivio Ceresa conserva anche un'altra lettera di Franco Fortini a Ceresa da Zurigo in data 12 maggio 1944, di carattere personale.

⁸ A. CERESA, *La figlia prodiga*, «Il Menabò di letteratura», 8 (1965), 169-204; su cui M. I. GIOVANI, *Alice Ceresa e la redazione in rivista de La figlia prodiga*, «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 49 (2021), 43-49.

⁹ Sul processo compositivo de *La figlia prodiga* G. CORDIBELLA, *Nel laboratorio di Alice Ceresa. Percorsi genetici e storia editoriale della Figlia prodiga*, «Versants», 60 (2013), 2, 67-80; G. CORDIBELLA, *Retrosceca e difficoltà di un esordio: La figlia prodiga di Alice Ceresa*, «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 37 (2013), 31-36; S. STOJA, *Piccola storiografia de La figlia prodiga (parte prima)*, «Studi novecenteschi», XLIII (2016), 91, 11-47; S. STOJA, *Piccola storiografia de La figlia prodiga (seconda parte)*, «Studi novecenteschi», XLIII (2016), 92, 231-270.

Ceresa, a partire già dalle prove iniziali e nel corso del tempo sempre più messa a fuoco, decantata, distillata, parola quest'ultima che le era particolarmente cara.¹⁰

Ceresa risponde a Fortini da Roma nel 1952, dandogli del tu – segno di un'antica frequentazione e familiarità – e raccontandogli di aver seguito la polemica con Vittorini gli scrive:

Ho ritrovato la soddisfazione dello scrivere. Può darsi, anzi è probabile che tu non saresti d'accordo con me su nessuna delle mie ultime conclusioni; ma so che le potresti afferrare. Sarà vergognoso che al giorno d'oggi io mi occupi delle “sotto-sotto-sotto strutture” delle condizioni nelle quali viviamo; ma ad occuparsi delle emergenze, siete così in tanti. Lo dico senza ironia. E non è per partito preso che me le tengo lontane: mi sono lontane di fatto. Qualsiasi donna dica il contrario, mente. Non faccio della psicoanalisi, quella, ho capito cos'è, parlo del fatto che per te il mondo è tuo, per me invece è ancora tuo: e ciò cambia considerevolmente le prospettive.

Dunque, nella mia prospettiva, sarei assurda se ti dicessi che mi preoccupa la sorte degli individui male pagati: e finalmente non mi vergogno di pretendere il diritto a una simile affermazione. E quando anche nessuno fosse pagato e tutti morissero di fame, ci sarebbe una differenza fra il modo di morire di fame degli uomini e delle donne. Ecco che cosa mi tocca. Perché vergognarmene? Non so davvero chi potrebbe avere il diritto di dirmi che ho torto.¹¹

Alla data del 1952 – ovvero a pochissimi anni da *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir –¹² Alice Ceresa scrive «per te il mondo è mio, per me invece è ancora tuo: e ciò cambia considerevolmente le prospettive»; e aggiunge «ci sarebbe una differenza fra il modo di morire di fame degli uomini e delle donne». Chiarissima già a quella data per lei la questione della differenza sessuale, il cui abbecedario si comincia a delineare così già a partire da quegli anni, dando poi vita al *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza*, pubblicato postumo nel 2007 grazie alle cure di Tatiana Crivelli dopo la morte di Alice Ceresa, avvenuta il 22 dicembre 2001.

A vent'anni dalla sua scomparsa molte iniziative hanno riattraversato la sua complessa opera e personalità: a partire dall'incontro dedicato ad Alice Ceresa dalla Società Italiana delle Letterate con il titolo *La scrittrice prodiga. Le parole di Alice Ceresa* nel 2015,¹³ infatti, si è assistito a un ritorno di attenzione nei suoi confronti. Tappe recenti sono state il convegno internazionale *Nel mondo di Alice*

¹⁰ Come si evince da una lettera di Alice Ceresa a Michèle Causse da Roma in data 20 maggio 1976, ricordata da T. CRIVELLI, *Breve storia di un inedito*, in A. CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile...*, 7; si veda anche T. CRIVELLI, *Frammentare, distillare, reinterpretare. Note sul «Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile» di Alice Ceresa*, «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 25 (2008), 87-94; T. CRIVELLI, *Frammentare, distillare, reinterpretare*, in *Abbecedario Ceresa...*, 84-87.

¹¹ A. CERESA, *Lettera a Franco Fortini*, in data 28 febbraio 1952, minuta variamente corretta, spedita da Alice Ceresa via Flaminia 158 B, Roma, come si evince dalla busta acclusa e inviata a Fortini a Milano, ASL Ceresa B.1.For. Su Fortini e il Politecnico P. JACHIA, *Fortini attraverso Vittorini: dal «Politecnico» al «Menabò»*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta-E. Esposito, Ledizioni, 2018, 51-65: [Franco Fortini e le istituzioni letterarie - Fortini attraverso Vittorini: dal «Politecnico» al «Menabò» - Ledizioni \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/) (data consultazione 4 aprile 2022).

¹² S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, traduzione di R. Cantini e M. Andreose.

¹³ *La scrittrice prodiga. Le parole di Alice Ceresa*, a cura di L. Fortini-A. Pighiaru, promosso dalla Società Italiana delle Letterate con l'adesione e il sostegno di Archivia e della Casa internazionale delle donne, con il patrocinio dell'Ambasciata di Svizzera in Italia, Roma, 15 aprile 2015, con interventi di A. M. Crispino, M, R. Cutrufelli, A. Ganzoni, M. T. Grillo, F. Maffioli, L. Marzi, G. Mazzini, L. Paolozzi, L. Rotondo, N. Setti, P. Zappa Mulas, con il sostegno di B. Fittipaldi, per il programma: <https://www.societadelleletterate.it/2015/03/la-scrittrice-prodiga-le-parole-di-alice-ceresa/> (data consultazione 5 aprile 2022); dal convegno ha avuto origine l'*Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, pubblicato nel 2020 da Nottetempo insieme alla edizione ampliata del *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza*.

(Ceresa) scrittura – pensiero – differenza, che ha avuto luogo il 30 ottobre 2020;¹⁴ il successivo incontro internazionale dedicato allo *Scrivere dall'altrove: Alice Ceresa tra la Svizzera e Roma* il 22 aprile 2021;¹⁵ e si è concomitantemente costituito il Comitato scientifico per la pubblicazione digitale *open access* delle sue opere edite e inedite, composto da Giovanna Cordibella, Tatiana Crivelli, Laura Fortini e Annetta Ganzoni, con l'intento di festeggiare adeguatamente i cento anni dalla sua nascita nel 2023.

Perché nessun'altra scrittrice, forse, ha scritto così tanto e pubblicato così poco: Alice Ceresa ha scritto si può dire quotidianamente moltissimo e lo testimoniano le carte del suo archivio, custodite alla Biblioteca nazionale di Berna grazie alla donazione fatta nel 2003 dopo la morte della scrittrice dalla sua compagna Barbara Fittipaldi, che desidero ricordare perché costante è stato il suo lavoro a sostegno della memoria di Alice Ceresa; così come desidero nominare Annetta Ganzoni, la responsabile dell'Archivio Ceresa che non solo ha repertoriato le carte ma ha reso anche disponibile in formato digitale il loro indice e descrizione, cosa preziosa e importantissima per la loro diffusione e conoscenza della scrittrice, della sua vita e delle sue opere.

Si tratta di carte che testimoniano un esercizio continuo di riflessione, lima e di stile della propria scrittura, condotto però non nell'isolamento che apparentemente la contraddistinse. Da esse infatti emerge con chiarezza che preziosa è stata l'interlocuzione con Fortini, Silone, Vittorini, Calvino, Davico Bonino fino ad arrivare a Gianni Celati che le scrive nel 1991 per chiederle il permesso di includere il primo capitolo di *Bambine* nell'antologia *Narratori delle riserve*:

Cara Alice Ceresa,
i suoi libri mi tengono buona compagnia. Come era già successo con La figlia prodiga, anche Bambine mi porta spesso a rileggerlo qua e là con curiosa attenzione per la sua limpidezza.¹⁶

E spiega che intende «riserve nel senso di far riserva, non sprecare subito tutto come nell'attualità».¹⁷ Si tratta di un'antologia che ha origine da racconti pubblicati su «il manifesto» per una rubrica curata da Celati, poi allargatasi ad altre tipologie di scrittura, perché il curatore scrive nelle *Note d'avvio*: «Cercavo forme di scrittura non forzate da obblighi esterni: non lo scrivere perché c'è l'obbligo di pubblicare un libro, ma quei momenti in cui si riesce a scrivere per sé, a scrivere per la cosa in sé, senza dover dimostrare niente a nessuno».¹⁸ Caratteri corrispondenti pienamente alla scrittura di Alice Ceresa, che viene così presentata nella nota che accompagna il suo testo:

¹⁴ *Nel mondo di Alice (Ceresa) – scrittura – pensiero – differenza*, promosso dall'Istituto di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Berna e dall'Archivio svizzero di letteratura, Berna, 30 ottobre 2020, in streaming (avrebbe dovuto svolgersi a Berna ma il covidSars 2 ha costretto alla rete); con la partecipazione di G. Cordibella, T. Crivelli, M. Schüpbach, M. I. Giovani, A. Pigliaru, F. Rodesino, L. Fortini, per il programma: <https://www.nb.admin.ch/snl/it/home/mostre-manif/manif-precedenti/manif2020/ceresa-lempen.html> (ultima consultazione 5 aprile 2022); dalla giornata di studio internazionale ha avuto origine il numero monografico *Alice Ceresa* della rivista «Quarto» nel 2021.

¹⁵ *Scrivere dall'altrove: Alice Ceresa tra la Svizzera e Roma*, incontro internazionale promosso dall'Ambasciata Svizzera in Roma, dalla Biblioteca nazionale svizzera di Berna, dall'Archivio svizzero di letteratura di Berna, dall'Università Roma Tre e dalla Società Italiana delle Letterate, presso l'Istituto svizzero di Roma, Roma, 22 aprile 2021 (ma in streaming per il covidSars2), con la partecipazione di G. Cordibella, T. Crivelli, L. Fortini, F. Rodesino, F. Fiorentino, A. Ganzoni, D. Maraini, A. Ruchat, C. Viragh, per il programma: <https://www.istitutosvizzero.it/it/book-launch/scrivere-dallaltrove-alice-ceresa-tra-la-svizzera-e-roma/> (ultimo accesso 5 aprile 2022); da cui ha avuto origine la *plaqueette* D. MARAINI, A. RUCHAT, C. VIRAGH, *Scrivere dall'altrove: intorno ad Alice Ceresa*, introduzione e cura di L. Fortini, allegata alla rivista «Quarto».

¹⁶ G. CELATI, *Lettera ad Alice Ceresa*, Bologna, 15 marzo 1991, sottolineato nel testo, ASL Ceresa B-2-Cel, su foglio A4 a quadretti.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. CELATI, *Note d'avvio*, in *Narratori delle riserve*, a cura di G. Celati, Milano, Feltrinelli, 1992, 9-10: 9.

Qui mi sento di parlare della sua scrittura come qualcosa di raro ed esemplare. La sua sapienza sta nel descrivere fatti di vita normalissima, ma con un tratto così limpido da lasciar emergere il bianco che c'è sotto. Nei suoi libri il bianco della pagina si sente come un silenzio compatto da cui sorgono le parole. Sorgono giri sintattici che formano disegni di parole, ritratti e parabole fissati nella pura esteriorità dei segni. Leggere Alice Ceresa vuol dire adattarsi a questa completa esteriorità dei segni, non riscattata da nessun supposto contenuto interiore – esteriorità ineluttabile di tutto ciò che ci costituisce come individui: espressioni, cerimonie, vestiti, appartenenza a gruppi familiari o sociali.¹⁹

Il testo di Ceresa compare nella antologia accanto a quelli di scrittori come Ermanno Cavazzoni, Elvio Fachinelli, Valerio Magrelli tra gli altri, e scrittrici come Ginevra Bompiani, Patrizia Cavalli, Sandra Petri e altre che la stimavano tutte.

Perché altrettanto e diversamente preziosa per lei è stata l'interlocuzione con altre alle quali Alice Ceresa si rivolse per avere pareri e confronto, a partire da Simone de Beauvoir alla quale scrisse nel 1963 presentandole il dattiloscritto de *La figlia prodiga*, opera – scrive – alla quale tiene molto e che le ha fatto passare un'infinità di crisi («ouvrage qui m'a fait passer une infinité de crises»); Simone de Beauvoir rispose confortandola al proposito.²⁰ Approssimativamente dello stesso periodo una lettera affettuosamente amichevole di Alba de Céspedes;²¹ e così Elsa Morante, che le invia con gli «auguri per il 1968 da Elsa» la *Canzone degli F.P e degli I.M.* in tre parti a stampa per la Tipografia Sgura,²² elemento di riconosciuta consonanza tra Morante e Ceresa e anche di possibile influenza reciproca.

I rapporti di Alice Ceresa con le altre oltre ad essere epistolari sono stati infatti anche di lettura reciproca, citazioni implicite, a volte anche esplicite. Come nel caso del *Manifesto di Rivolta femminile*, citato in una lunga nota scritta da Alice Ceresa per la Televisione della Svizzera italiana datata 1970, che ha titolo *Che cos'è una femminista*.²³ Il noto passo del *Manifesto di Rivolta* e Carla Lonzi «Abbiamo guardato per 4.000 anni: adesso abbiamo visto!»²⁴ è chiaramente ripreso da Ceresa nel passaggio conclusivo, quando rivolta all'intervistatore osserva:

questo è il punto di vista delle nuove femministe. Hanno gli occhi, hanno un cervello: vuole che non vedano e che non sappiano quello che vedono? Vedono. Hanno visto. E la popolazione femminile è altrettanto numerosa di quella maschile.²⁵

Capace di tessere Ceresa tra la Svizzera e Roma anche rapporti internazionali, come si evince dalla lettera al Women's Liberation di New York, databile al 1970, nella quale si presenta così:

¹⁹ *Narratori delle riserve...*, 100. Il capitolo 0 di *Bambine* ha qui titolo *Occorre disegnare, per incominciare, una piccola città*, che nell'edizione del 1990 costituisce le prime due righe incipitarie.

²⁰ A. CERESA, *Lettera a Madame de Beauvoir*, Roma 20 janvier 1963, ASL Ceresa B-1-Bea/1 B-1-Bea/2, lettera di due fogli A4 fittamente dattiloscritti, su cui anche CORDIBELLA, *Retrosceca e difficoltà...*, 31.

²¹ A. DE CÉSPÉDES, *Lettera a Alice Ceresa*, senza data e senza luogo, ASL Ceresa B-2-Ces, su foglietto della redazione de «La Stampa».

²² Segnalata in FORTINI, *Alice Ceresa e la poetica...*, 27.

²³ A. CERESA, *Che cos'è una femminista*, in *Alice Ceresa. In occasione del decennale della scomparsa di Alice Ceresa 2001-2011*, Roma, Rignano Flaminio (RM), stampato in proprio da Barbara Fittipaldi, 2011, 19-29.

²⁴ *Manifesto di Rivolta femminile*, in C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, postfazione di M. L. Boccia, Milano, et al./, 2010, 5-11: 9.

²⁵ CERESA, *Che cos'è una femminista...*, 29. Si veda al proposito L. FORTINI, *Ceresa e la cultura degli anni Settanta*, «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 49 (2021), 65-71: 70-71.

Care amiche,
sono una scrittrice e faccio parte del gruppo di femministe indipendenti di Elvira Banotti (la quale aveva preso già contatti con la segretaria di Betty Freidan).

E annuncia un prossimo viaggio nel primo trimestre 1971 negli Stati Uniti e progetti vari tra cui una collana:

di brevi scritti teorici dei vari movimenti femminili nel mondo, o di loro singoli esponenti. Ma naturalmente di questo poi parleremo in un secondo tempo.
Vi ringrazio fin da ora e vi mando i migliori saluti miei e del mio gruppo. Noi siamo molto fiere di voi, e di quanto siete già riuscite a fare.²⁶

Dal femminismo romano, quindi, agli Stati Uniti e alla Francia: sempre degli anni Settanta l'intervista ad Alice Ceresa di Michèle Causse e Maryvonne Lapogue per le edizioni Des Femmes, pubblicata in un importante volume dedicato a voci italiane di donne che secondo le curatrici hanno saputo esprimere una forte e irriducibile singolarità femminile per non dire femminista:²⁷ di ognuna un profilo, una scelta di uno o più testi significativi, quando possibile un'intervista anche assai articolata. Insieme a Dacia Maraini, Goliarda Sapienza, Carla Lonzi – di cui si pubblica in francese proprio il *Manifesto di Rivolta* –, Alice Ceresa, con l'anticipazione di due voci del *Piccolo dizionario* e una lunga, importante intervista su cui varrà soffermarsi in futuro e ritornarvi in altra sede, per l'ampiezza e la complessità delle questioni affrontate.²⁸

Gli anni Settanta sono stati infatti per Alice Ceresa come per tutte un decennio spartiacque in relazione a questioni che avevano anticipato con le loro opere, dotate di straordinaria invenzione e creatività a partire dalle loro stesse personagge, da *La figlia prodiga* alla Carlottina morantiana, e prima ancora l'Alessandra di *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes, che con il suo gesto definitivo costituì preludio alle ragazze del maggio francese e alle stesse opere ceresiane e morantiane che ne sono, di fatto, eredi. Ciò non significa che i decenni successivi non siano stati altrettanto importanti per Alice Ceresa: la stima di Natalia Ginzburg che alla fine degli anni Ottanta trovò bello un suo racconto, forse le stesse *Bambine* che sostenne poi nella pubblicazione,²⁹ l'amicizia con Dacia Maraini³⁰ e Maria Rosa Cutrufelli, con la quale dialogò sulle pagine di «Tuttestorie», rivista romana di racconti, letture e trame di donne, fondata nel 1990.³¹ Lo stesso anno della pubblicazione di *Bambine*, del cui valore Ceresa era assai consapevole, se così scrisse a Piero Gelli e Guido Davico Bonino in data 3 maggio 1990:

Cari Piero Gelli e Guido Davico Bonino,
io credo che adesso il libro, al quale avete fatto fiducia, si sia guadagnato i suoi galloni "letterari" – e naturalmente ne sono molto contenta. E direi che hanno avuto successo anche il titolo e la vostra copertina. Dunque: tutto bene.

²⁶ A. CERESA, *Lettera a Women's Liberation a New York*, ASL Ceresa B-1-Wom, senza data ma per fattori interni databile al 1970.

²⁷ M. CAUSSE-M. LAPOUGE, *Préface*, in *Ecrits, voix d'Italie*, Paris, des Femmes, 1977, 7-19: 7.

²⁸ Alice Ceresa, in *Ecrits, voix d'Italie...*, 69-94.

²⁹ N. GINZBURG, *Lettera a Alice Ceresa*, ASL Ceresa B-2-Gin. Ginzburg le scrive in anno non precisato, ma da timbro postale 15.1.88, in data 13 gennaio su carta e busta della Camera dei Deputati.

³⁰ D. MARAINI, *Ho conosciuto Alice Ceresa*, in D. MARAINI-A. RUCHAT-C. VIRAGH, *Scrivere dall'altrove...*, 7-8.

³¹ Tra i vari contributi di Ceresa alla rivista si veda M.R. CUTRUFELLI, *Simulazione e dissimulazione*, in *Abbecedario della differenza...*, 133-138, in cui si riproduce un dialogo tra Ceresa e Cutrufelli pubblicato su «Tuttestorie» nel 1991.

Penserei però che un briciolo di pubblicità ora non sarebbe buttato al vento, perché se si vendesse pure sarebbe ancora meglio; i librai infatti, come sapete meglio di me, possono affossarlo negli scaffali oppure metterlo sul banco; e i librai notoriamente sono meno sensibili alle critiche che all'atteggiamento della casa editrice nei confronti di un suo libro. Atteggiamento che si esprime eloquentemente per chiunque nella spesa pubblicitaria messa in bilancio.

Non sarebbe possibile fare un piccolo sforzo tanto per sostenere queste orfanelle? Il padre editore in effetti non è meno temibile di quello naturale. Personalmente non lo vorrei troppo reticente sebbene gli sia grata per la paternità...

Con i migliori saluti

Alice Ceresa.³²

Lettera che molto dice dei rapporti che Alice Ceresa sapeva intrattenere con l'*establishment* editoriale e che bene rappresenta il canone letterario nelle sue forme novecentesche, con il quale le scrittrici tutte – italiane e in altre lingue madri – intrattennero un rapporto di colloquialità contrattuale, utile e interessante per ricostruire come e in che modo le scrittrici, consapevoli del loro valore, difesero le loro opere e la loro scrittura: il pensiero va ad Alba de Céspedes, Maria Bellonci, Elsa Morante, i cui epistolari risultano a tutt'oggi una esemplare palestra di negoziazione.³³

Altro il discorso che intercorre tra Ceresa e le altre, anche nella forma del reciproco riconoscimento e mi piace ricordare tra tutte quanto scrive Goliarda Sapienza a questo proposito nei suoi taccuini del maggio 1990:

C'è un genietto della contraddizione che si diverte a farti dire delle cose, per poi costringerti con un'azione precisa a negarle: mi ero lamentata delle donne e della loro cattiva scrittura (che mi destabilizza in quanto componente di questa razza), ed ecco che mi capita fra le mani un piccolo libro fantastico e oserei dire un capolavoro. La gioia è tale che subito decine di idee mi sbocciano nel cranio sussurrandomi: «Scrivi, scrivi, come vedi anche una donna può!» Il libro è di Alice Ceresa, che conobbi nel '70 con Pilù e si intitola *Bambine*. Per parlarne occorrerebbe un lavoro almeno di una settimana, perché è opera originalissima e senza precedenti in Italia. Forse nasce dall'*école du regard*, con suggestioni – o letture – di Borges e lontani echi kafkiani, il Kafka delle novelle, credo... Ora sono felice e me ne sto qui a leggere a letto.³⁴

Ognuna di loro riconosce all'altra la potenza creativa e lo fa pure se differente per stile ed espressività, come nel caso di Goliarda Sapienza e Alice Ceresa: le loro reti di relazione sono assai più forti e strutturate di quanto non sembri a prima vista e si pongono oltre il canone novecentesco delle eccellenze isolate e singolarissime perché geniali. Difficile collocare Alice Ceresa e le altre nei tradizionali movimenti culturali se non in forma eccentrica, difficile collocare Alice Ceresa e le altre nei generi canonici: le loro opere destrutturano tutte le categorie e si pongono così oltrecanone, definizione risalente a un seminario della Società Italiana delle Letterate del Duemila,³⁵ associazione

³² A. CERESA, *Lettera a Piero Gelli e Guido Davico Bonino*, copialettera in data 3 maggio 1990, ASL Ceresa B-3-Ein/5.

³³ Si vedano L. FORTINI, *Scrivere lettere come forma della relazionalità: intorno agli epistolari di de Céspedes, Ginzburg, Morante e altre*, in *Le élites culturali femminili. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di F. Tomassini-M. Venturini, Roma, Aracne, 2019, 117-128; S. CIMINARI, *Lettere all'editore. Alba de Céspedes e Gianna Manzini, autrici Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2021.

³⁴ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, prefazione di A. Pellegrino, a cura di G. Rispoli, Torino, Einaudi, 2013, 78-79.

³⁵ *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Iacobellieditore, 2014, nuova edizione ampliata di *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A.M. Crispino, Roma, manifestolibri, 2003, con importanti contributi sulla questione di Lidia Curti, Adriana Chemello, Luisa Ricaldone, Monica Farnetti e altre.

della quale Alice Ceresa è stata tra le prime socie nel 1996.³⁶ Scrittrici e critica, come è emerso con evidenza nel corso di questi decenni, risultano infatti consapevoli già a partire dalle liriche del Cinquecento,³⁷ di quanto e come il canone non sia un recinto chiuso dal quale si è escluse – pure se così è avvenuto –, ma un processo in continuo divenire. Grazie a posizioni ai margini come quella di Alice Ceresa e di molte altre, esso si arricchisce della vitalità di opere letterarie del tutto innovative e originali, che per poter esistere si sono poste oltre il canone letterario, lasciando per molti aspetti alle spalle la sua violenza epistemica nei confronti di scritture eccentriche e apparentemente minoritarie.

Grazie alle lettrici e alle critica femminista che in Italia molto deve ad associazioni come la Società Italiana delle Letterate,³⁸ possiamo così definire le opere delle scrittrici “classiche”, termine che potremmo declinare al femminile in loro onore, proprio a sottolinearne la differenza. Che richiede altre categorie critiche: quella delle genealogie, evidente nel loro scriversi riconoscendosi l’una con l’altra anche quando assai diverse, anche quando appartengono a generazioni dissimili; quella delle costellazioni nelle quali ogni stella ha il suo proprio luore, una di queste è quella delle narratrici, in relazione alle quali la sfida è quella di un’invenzione capace di stare alla loro altezza.

³⁶ Si veda la nota autografa di Alice Ceresa alla lettera della Società Italiana delle Letterate datata Roma 2 ottobre 1996, ASL Ceresa B-2- Soc.

³⁷ *Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti-L. Fortini, Roma, Iacobellieditore, 2014.

³⁸ L. FORTINI, *Critica femminista e critica letteraria italiana: il contributo della Società Italiana delle Letterate*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Atti del Convegno Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015, a cura di M.S. Sapegno, I. De Bernardis, A. Perrotta, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, 47-58.

FIAMMETTA CIRILLI

Roma

Revisione editoriale, manomissioni, cesure.

Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato: alcune note sulla prima edizione (Einaudi 1980)

L'articolo si sofferma sulla prima edizione di Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato (Einaudi 1980) indagando alcune modalità di intervento compiute sul testo, edito in versione integrale per la prima volta nel 1997. In particolare, nel considerare il ruolo giocato da Natalia Ginzburg nella revisione del dattiloscritto, si discute del rapporto tra le due autrici alla luce di alcuni punti di contatto esistenti nelle loro scritture e si valuta l'eventuale sovrapposizione di intenti tra la Natalia Ginzburg scrittrice e la Natalia Ginzburg editor nella vicenda del capolavoro di Prato.

Le parole, per Dolores Prato, sono qualcosa che non è mai usato a caso. Non sono mai «affastellate».¹ Quello che compie Prato nel suo libro più famoso, *Giù la piazza non c'è nessuno*, è un lavoro di recupero anche linguistico: un processo originale, ma sorvegliato e attento, in cui il modo di dire o il nome o l'aggettivo 'ritrovato' – appartenga esso al lessico familiare, o a quello del collegio, o a quello, sapidissimo, del paese – è spesso incastonato e indagato come in una sorta di vocabolario. L'esplorazione delle abitudini linguistiche della Treia di fine Ottocento costituisce così una delle componenti dell'organizzazione interna di *Giù la piazza non c'è nessuno*: organizzazione che fa perno – ed è Prato a indicarlo – sul meccanismo dell'allargamento. Un allargamento graduale, metodico quasi, che dall'individuale e particolare (e cioè dal punto di vista della bimba che osserva e ascolta *dal margine*, ovvero il tavolo sotto il quale 'è nata') vira verso il familiare e collettivo (la casa degli zii, e, progressivamente, le vie e le strade immediatamente circostanti fino alla città di Treia nel suo insieme). L'ordito di *Giù la piazza non c'è nessuno*, più che progredire linearmente, dà l'idea di accrescersi per accumulo, seguendo più fili o capi come in una tela. Di qui l'impressione – per parecchie pagine – di una sorta di temporalità ferma, fuori dalla storia. Ma, pur fittissima di digressioni e di formule temporali che circoscrivono la narrazione in un passato quasi indistinto, la scrittura di Prato persegue evidentemente una progressione anche cronologica. Lo segnala la disseminazione di eventi precisi, che si stagliano come spartiacque di periodi diversi: i cambiamenti di casa degli zii, Paolina e Domenico Ciaramponi, per esempio; i passaggi della protagonista di classe in classe fino all'ingresso nel Collegio delle Visitandine; e, su tutto, la partenza dello zio per l'Argentina. Allo stesso modo, la narrazione è modulata assecondando in alcune parti l'andamento dei mesi, delle stagioni, delle festività religiose. Soprattutto, il libro è perimetrato da quelle che, secondo la definizione di Sergio Zatti, sono le sequenze cronologiche «canoniche»² di tante biografie infantili: la nascita in circostanze difficili, l'esperienza precoce della malattia, il 'primo crimine' (ovvero la prima infrazione delle regole, percepita con gravità e senso di colpa da Dolores bambina), l'isolamento intellettuale e, per finire, la 'catastrofe' (atto di ribellione violenta agli adulti)

¹ Così Sandra Petrigiani nella sua *Corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, 367, allorché si sofferma sull'attività editoriale dell'autrice e al suo ruolo nella revisione e nella pubblicazione del capolavoro di Dolores Prato. Le citazioni da *Giù la piazza non c'è nessuno*, salvo diversa indicazione, sono tratte dalla prima edizione, Torino, Einaudi, 1980 (d'ora in poi GPN 1980) e dall'edizione integrale, a cura e con un'introduzione di G. Zampa, notizia sull'autrice e sul testo di E. Frontaloni, Macerata, Quodlibet, 2009 (d'ora in poi GPN 2009).

² S. ZATTI, *Raccontare la propria infanzia*, in F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Opedaletto, Pacini, 2007², 275-329: 311.

che chiude drammaticamente l'infanzia della protagonista (e, con quella, la 'materia' di *Giù la piazza non c'è nessuno*).

Narrazione *sui generis*, *Giù la piazza non c'è nessuno* mantiene la sua apparente polimorfia anche nella prima edizione, curata da Natalia Ginzburg e uscita nel 1980. Ampiamente lumeggiata da Angela Paparella,³ la vicenda editoriale si snoda nella seconda metà degli anni '70, quando, tramite Lina Brusa Arese, un'amica di vecchia data la cui famiglia è proprietaria dell'immobile nel quale ha sede l'Einaudi, Dolores Prato stabilisce un contatto con la casa editrice. Di lì a poco entra in scena Ginzburg, che si fa carico di seguire la pubblicazione del libro a patto che Prato accetti di snellirlo con tagli anche cospicui. L'anziana autrice dà, in buona sostanza, carta bianca alla sua interlocutrice: ma, all'arrivo delle bozze, reagisce duramente sia contro la resezione di intere sequenze di *Giù la piazza* (che, lo ricordiamo, non presenta alcuna partizione interna in capitoli), sia contro gli interventi di 'normalizzazione' lessicale e linguistica. Sono in particolare due lettere di Prato – ben note alla critica – a dare il polso della situazione. La prima, indirizzata a Lina Brusa Arese il 26 ottobre 1978, riferisce particolari importanti dell'incontro con Ginzburg, avvenuto nell'abitazione di Prato al Flaminio, e rivela come Ginzburg abbia insistito con la scrittrice perché eliminasse dal testo originale 'tutto il paese', cioè tutte le pagine incentrate su Treia e sui suoi abitanti: «Io spiego che è impossibile; la bambina è compenetrata col paese; accorciare sì, togliere no. E lei ripete la stessa cosa; anzi mi consiglia di fare 4 libri di questo solo».⁴ La seconda lettera, sempre diretta a Brusa Arese, è del 9 marzo 1980. Successiva all'arrivo delle bozze del libro, vi si leggono tutta la delusione e la rabbia di Prato di fronte alla scoperta di come si era operato editorialmente su *Giù la piazza non c'è nessuno*:

[Ginzburg] Ha tolto tutte le poche parole che davano accenni di attualità. Ha tolto tutte le EPIFANIE romane; tutte! Ha tolto tutto quello che era richiamo archeologico di cose e usanze, nei giocarelli, interessante rassegna dei giocattoli di quel tempo, soppressi lasciando solo la pupa (come se non avessi avuto che quella) che lei cambia in bambola.⁵

Valutando il lavoro di Ginzburg peggiore di quello di «una maestra di seconda classe», Prato critica, sì, i tagli ingenti, ma anche le giunte e le manomissioni che rendono a suo dire irriconoscibile la cifra originale. Medita di recuperare, ove riesca: ma, domanda a Brusa Arese, «le mezze pagine dove cinque sono le parole mie e 50 le sue, come [le] ripristini?».⁶ La situazione verrà in piccola parte raddrizzata: Prato correggerà il possibile, e il rapporto con Ginzburg sarà, almeno formalmente, ricomposto.

Sappiamo peraltro che *Giù la piazza non c'è nessuno* era piaciuto sinceramente a Natalia Ginzburg. Che, da collaboratrice dell'Einaudi, promuoveva solo quei testi, quegli autori e quelle autrici in grado di toccare la sua sensibilità. I suoi pareri di lettura, scrive Luisa Mangoni, erano «scoperti e senza giri di frasi, quasi brutali, [...] attenti soprattutto a percepire il ritmo interno del racconto».⁷ Se si scorre uno scritto come *Breviario dello scrittore*, uscito per la prima volta nel 1964, balzano agli occhi diversi passaggi in cui la voce e la postura della Ginzburg autrice sembrano in effetti confondersi

³ A. PAPARELLA, *Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere*, Roma, Aracne, 2008.

⁴ Ivi, 116.

⁵ Ivi, 177-178.

⁶ Ivi, 177.

⁷ L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi tra gli anni trenta e gli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 447.

con quelle della rodata osservatrice di testi altrui. Due punti, in particolare, colpiscono, e in qualche modo servono da bussola quando ci si interroghi su certe interferenze di ruolo: ma anche, volendo, sulle affinità ravvisabili tra Ginzburg e Prato. Si legge infatti, tra l'altro, al punto 11:

Lo scrittore non abbia paura di apparire, agli occhi del suo tempo, vecchio. *Uno scrittore non è mai né vecchio, né nuovo. Vecchi sono i libri che provengono non dalla realtà, ma da altri libri. Sono cattivi libri. E lo scrittore non può avere il dubbio di stare scrivendo un cattivo libro [...].*⁸

E poco oltre, al punto 27:

Non si possono raccontare le cose che non si sanno. Si possono raccontare solo le cose che si sanno, che si sanno proprio bene.

*Non si possono raccontare le cose che si guardano solo dall'esterno. Quello sguardo lontano, distaccato, distratto, non può cogliere la realtà. La realtà dev'essere penetrata in noi, dev'essere una cosa sola con noi, perché sia possibile raccontarla.*⁹

Come sanno bene le lettrici e i lettori di Prato, se c'è un libro che 'proviene dalla realtà', e non da altri libri, e che dunque è assolutamente 'nuovo' nonostante l'ambientazione nelle Marche di fine Ottocento e l'età anagrafica dell'autrice, quello è – senza ombra di dubbio – *Giù la piazza non c'è nessuno*. E ancora: se c'è una scrittrice per la quale valga la lezione di una realtà profondamente vissuta e interiorizzata, fatta tutt'uno con se stessa, quella è – daccapo – Dolores Prato.

Al di là di questo, elementi di consonanza Ginzburg/Prato possono essere indovinati, abbastanza agevolmente, nei temi, in talune modalità diegetiche, nei recuperi linguistici e memoriali. C'è, innanzi tutto, il motivo dell'autobiografia infantile ad accomunare le due. Soprattutto, all'interno di opere comunque diverse come *Lessico familiare* e *Giù la piazza non c'è nessuno*, spicca il punto di osservazione intenzionalmente 'decentrato' che Ginzburg sceglie per dare forma al suo libro più noto: un punto di osservazione 'decentrato' simile, appunto, a quello che adotterà Prato in *Giù la piazza non c'è nessuno*. In entrambi i casi, la tessitura narrativa si fa veicolo delle storie, delle biografie familiari e collettive che si dipanano intorno a quelle delle protagoniste narranti; e, in entrambi i casi, il filo di avvenimenti grandi e piccoli, o anche minimi, fa prendere corpo a un dizionario corale dell'infanzia, sì, come pure a una cronologia e, soprattutto, a una topografia vivissime, e tutte interne alla memoria.

C'è poi l'elemento 'paesano', per così dire: perché Prato mostra una capacità fuori dell'ordinario nel ricreare il clima, il 'sentire' della Treia di fine Ottocento, luogo ora chiuso e diffidente, ora protettivo e magnetico. Si tratta di una capacità rara e che, nonostante l'esortazione a «togliere tutto il paese» per ragioni verosimilmente legate a esigenze editoriali, non poteva non trovare ascolto nella Ginzburg lettrice – scopertamente affascinata dalla vita di provincia: si pensi per esempio alle parole con cui, nel 1963, elogiava *Un matrimonio in provincia* della Marchesa Colombi.¹⁰ Gli affreschi firmati da Prato possono essere accostati a taluni scorci presenti nelle pagine di Ginzburg, quando è appunto quest'ultima a cogliere e restituire nero su bianco certe realtà, quasi perse nel tempo, dell'Italia centrale in particolare: il riferimento va, in primo luogo, alle narrazioni ambientate nel borgo abruzzese di Pizzoli, in cui Natalia aveva vissuto con il marito Leone Ginzburg e i figli

⁸ N. GINZBURG, *Quando lo scrittore è innamorato*, «L'Espresso», 21 giugno 1964, 19; ora con il titolo originale *Breviario dello scrittore*, in *Natalia Ginzburg*, «Autografo», XXV (2017), 58, 180-186: 181 (corsivi miei).

⁹ Ivi, 184 (corsivi miei).

¹⁰ EAD., *Ignora il conformismo la marchesa Colombi*, «Il Giorno Libri», 4 dicembre 1963, 1; ora con il titolo *Un matrimonio in provincia*, in *Natalia Ginzburg...*, 175-179.

piccoli durante gli anni di guerra. Basti ricordare l'incipit di *Inverno in Abruzzo* («In Abruzzo non c'è che due stagioni: l'estate e l'inverno. La primavera è nevosa e ventosa come l'inverno e l'autunno è caldo e limpido come l'estate»), scabro e bello, singolarmente, potentemente evocativo del contesto paesano in pochi giri di frase soltanto («Era facile individuare i poveri e i ricchi, guardando il fuoco acceso, meglio di quel che si potesse fare guardando le case e la gente, i vestiti e le scarpe, che in tutti su per giù erano uguali»¹¹).

Suggerzioni, certo. Forse utili, tuttavia, a inquadrare la prima edizione di *Giù la piazza non c'è nessuno* non soltanto in un'ottica di banalizzazioni e tagli.

Ma, di fatto, come si presenta il capolavoro di Prato nella sua doppia veste?

Da un confronto pur sommario tra il testo uscito per Einaudi – che l'autrice romana, con l'aiuto di uno studente universitario, Bruno Fiore, ha corretto prima della stampa recuperando almeno in parte le scelte linguistiche originarie – e quello integrale, edito per la prima volta nel 1997 per le cure di Giorgio Zampa e successivamente presso Quodlibet,¹² si colgono diversi elementi d'interesse. Per dire (ma qui limito necessariamente i rilievi alle prime pagine del libro): nell'edizione einaudiana risultano 'normalizzati' alcuni vezzi che interessano in particolare l'uso della punteggiatura, la morfologia, il lessico. Sembrerebbero interventi su anomalie d'uso abituali nella scrittura di Prato, piccole o piccolissime 'sgrammaticature' (e in molti casi non possono neanche essere definite tali) che tuttavia contribuiscono, in un certo senso, a dare un impasto più originale alla prosa. Appaiono dunque ripristinate nelle diverse edizioni integrali:

[...] e *qui*, di colpo, quando in un labirinto della vecchia città (GPN 1980, p. 5)
[...] e *qui* di colpo, quando in un labirinto della vecchia città (GPN 2009, p. 4)

[...] così non sapremo mai quale nume stravolto, o *mascherato*, dette il nome a Treja (GPN 1980, p. 5)
[...] così non sapremo mai quale nume stravolto o *mascherato* dette il nome a Treja (GPN 2009, p. 5)

Qualche altro esempio:

Ho *ricercato* quella piazza (GPN 1980, p. 5) > Ho *ricercata* quella piazza (GPN 2009, p. 4)

Oltre a un uso non sempre regolamentare delle virgole, può essere ascritta alle abitudini di Prato la tendenza a concordare il participio dei tempi composti dei verbi transitivi di forma attiva con il complemento oggetto, come nel passo sopra citato, che risulta adeguato alla norma nell'edizione Einaudi.

Ancora:

[...] s'era avvalso di qualcosa dissolvente o *incandescente* (GPN 1980, p. 19)
[...] s'era avvalso di qualcosa dissolvente o *candescente* (GPN 2009, p. 17)

Candescente – che non è registrato nei principali dizionari della lingua italiana, in particolare nel Vocabolario Treccani e nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana* – deriva dal latino *candescere*,

¹¹ EAD., *Inverno in Abruzzo*, in *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2016, 116-121: 116.

¹² Ricordo che nel Fondo Dolores Prato dell'Archivio Bonsanti di Firenze non sono conservati né la copia delle bozze licenziate da Prato per la prima uscita, né il dattiloscritto integrale del libro. Una fotocopia di quest'ultimo (che non ho avuto modo di visionare) è posseduta dalla famiglia Ferri Ferrari di Roma.

incoativo da *candere*, ‘essere bianco, splendere’: costituisce una sorta di *hapax* nell’opera di Prato, che usa di norma il comune *incandescente* (dal latino *incandescens*, - *entis*, dipendente appunto dal composto di *in-* e *candescere*). Solo ipotizzabili i motivi a monte della scelta di *candescente*, che nell’edizione Einaudi scompare: potrebbe infatti trattarsi di una reminiscenza del ‘lessico familiare’, magari dello zio Domenico (che inframmezzava talvolta il suo italiano con formule ed espressioni del latino ecclesiastico).

Un ulteriore esempio che può, qui, essere brevemente riportato: la sostituzione del francese *flamboyée* con *foudroyée* nel passaggio dedicato all’innamoramento della mamma di Dolores per un giovane ingegnere marchigiano: «Lì [a Treia mia madre] restò più di quanto sarebbe stato necessario per la consegna; *un coup-de-foudre l’aveva flamboyée*; ripartì accompagnata dal suo fulminante» (GPN 2009, p. 21), laddove l’edizione Einaudi riporta appunto «*un coup-de-foudre l’aveva foudroyée*». A prescindere dalla ripetizione *foudre-foudroyée*, la lezione di *Giù la piazza* del 1980 (p. 24) forse ‘regolarizza’ (il verbo intransitivo francese *flamboyer* significa propriamente *ardere, fiammeggiare*) ma, si direbbe, rende meno mordace la sequenza.

Infine: nella prima edizione sono perlopiù mancanti le maiuscole nelle indicazioni dei luoghi. Si legge dunque ‘piazetta del teatro’, ‘piazza del municipio’ ecc., mentre nell’edizione integrale e nelle successive si incontrano ‘Piazetta del Teatro’, ‘Piazza del Municipio’ ecc. Sarebbe questa una rilevazione banale: eppure nel libro i luoghi hanno lo statuto di veri e propri personaggi, e dunque le iniziali maiuscole contribuiscono a enfatizzarne il ruolo.

Per quel che riguarda gli interventi redazionali più invasivi, valga, per cominciare, qualche rilievo di tipo ‘quantitativo’, per così dire. Quelli che possono essere considerati interventi di ‘soltimento’ sono infatti assai modesti nelle prime pagine del libro: le discrepanze tra la prima edizione e le successive appaiono rare e circoscritte a brevi o brevissimi passaggi, quando non a una o due parole. Non si può dunque parlare di modifiche che intervengono sulla struttura della narrazione per snellirla o per organizzarla in modo più tradizionale. Piuttosto, possono essere ricondotte alla volontà di elidere singoli elementi accessori o ridondanti.

Qualche esempio tratto, sempre, dalle prime pagine del libro: a p. 5 dell’edizione Einaudi, il cenno alla permanenza di Dolores presso le Suore Visitandine di Treia è la «lunga monotona parentesi collegiale...», mentre nell’edizione integrale si legge «lunga monotona *stereotipata* parentesi collegiale» (GPN 2009, p. 4, corsivo mio). Il ritorno a casa dalla chiesa del Suffragio, di sera, con la zia, passando per la casa delle Bonomi, è descritto come una via Crucis («Nelle sere che si andava al Suffragio la salita era senza stazioni, nella discesa per il ritorno a casa ce n’era una fissa, raramente qualche altra facoltativa», GPN 2009, p. 13) che, nella prima edizione (p. 15), è decurtata dell’annotazione finale, «raramente qualche altra facoltativa». La descrizione della medaglietta con l’immagine dello Spirito Santo donata da Zizi a Dolores termina, nell’edizione Einaudi (p. 18), due righe prima, mancando lì il passaggio centrale («“Et emitte caelitus lucis tuae radium” continua la sequenza, ma la mia medaglia non sapeva che farsene di un raggio, il suo Spirito Santo ne emanava tanti quanti non ne emetteva il sole; la mia medaglia era una radioepifania», GPN 2009, p. 16). Anche il racconto del viaggio al santuario di Loreto è privo di un breve periodo («“Non mangiava, deperiva [...] Uscita di chiesa sento che mi dice: ho fame. Ma quando mai aveva avuto fame?” *La Madonna mi aveva guarita*. Così raccontava la zia», GPN 2009, p.18, corsivo mio per evidenziare la frase assente nell’edizione Einaudi, p. 21). Stesso discorso per le righe dedicate all’assenza della figura materna: «Madre è realtà fisiologica e affettiva – si legge infatti nell’edizione integrale, ma non

in quella Einaudi (p. 24) –; io ebbi lo stridio di una tastiera di elementi materni, tutti discordi tra loro, la parola trionfò sui libri di lettura della scuola, uno smammolato termine letterario. Meglio le ‘guerre puniche’ e l’inno di Garibaldi» (GPN 2009, p. 21). Ancora, due periodi in meno («Nell’abbandono c’era il riposo e l’autonomia del vedere. Quell’abbandono dorrà da grande, allora scavava senza dolore alcuno; forse mi faceva come non ero, ma io non lo sentivo», GPN 2009, p. 19) laddove la voce dell’io narrante si contrappone con amarezza all’esperienza dell’io narrato (GPN 1980, p. 22).

Gli ultimi esempi citati – ma se ne potrebbero indicare numerosi altri in tutto *Giù la piazza non c’è nessuno* – si inseriscono nell’economia del racconto come tasselli non propriamente narrativi. Piuttosto – in maniera più o meno scoperta, più o meno sofferta – asseriscono, spiegano, commentano, ribadiscono; aggiungono elementi al già detto, ovvero veicolano un punto di vista della narratrice fatta adulta, disturbando e distraendo, in qualche misura, dalla visione prettamente infantile, dominata dalla meraviglia, dal turbamento, dal non conosciuto. Se la loro assenza nella prima edizione fosse con assoluta certezza addebitabile al bisturi editoriale, potrebbe magari essere presa a esempio di quella tendenza a ‘banalizzare’ che Prato – in una lettera a Paolo Terni del 21 marzo 1980 – imputava a Ginzburg allorché nel libro comparivano resezioni apparentemente di poco conto, cioè tagli di parole o di frasi secondo lei destinate a dare «atmosfera» a un passaggio oppure a ‘chiudere’ le singole sequenze rievocative (o «lasse»)¹³ di cui è composta la narrazione. Ma ci si può chiedere se il ‘banalizzare’ ascritto all’editor non rispondesse piuttosto all’intenzione di adeguare il testo a un ‘dovere’ che, sempre nel *Breviario dello scrittore*, Ginzburg indica come imprescindibile: il dovere, per chi scrive, di non cadere mai nell’autocompiacimento (anche formale: cfr. il punto 3, «Lo scrittore non può e non deve proporsi di piacere. Ma di essere capito, sì»)¹⁴. Soprattutto, ci si può domandare se non mirasse a una sorta di difesa del nucleo generativo più remoto e schietto della narrazione, in quanto, appunto, ancorabile a segmenti ‘forti di per sé’, per così dire. Forti, non solo e non tanto perché di rilievo nella (ri)composizione dell’universo bambino di Dolores, ma perché autosufficienti, in un certo senso, e immediatamente riconoscibili, da chiunque, come essenziali nel processo di mitopoiesi. È ancora il *Breviario dello scrittore* che può orientarci:

16. Lo scrittore deve essere, quando scrive, totalmente dimentico di sé. Perciò egli non può scrivere per consolarsi d’un dispiacere, per sfuggire alla noia, per conquistare l’affetto d’una persona, per godere di nuovo d’un grande piacere che ha conosciuto in passato e che ricorda e sa. Non può scrivere *per*. [...]

17. Egli deve essere totalmente dimentico di sé, della sua persona, della sua vita. [...] Anche se proprio la sua persona e la sua vita sono l’oggetto del suo raccontare. Ma bisogna che la sua persona e la vita siano diventati in lui qualcosa che non ha, con la sua vera vita e la sua vera persona, più nulla da fare.

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può conoscere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo che si possa scrivere soltanto dicendo «io». Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti. Perché uno che dice «io» può essere bambinescamente indotto a smarrirsi in particolari minuscoli e infimi, a seguire il volo di una mosca, a fissare la propria attenzione sulle crepe del suolo. Difficile è

¹³ Ora in PAPARELLA, *Giù la piazza non c’è nessuno di Dolores Prato...*, 259.

¹⁴ GINZBURG, *Breviario...*, 180.

cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, qualcosa che non sia né il volo d'una mosca, né il vuoto.¹⁵

Privilegiare «ciò che è vero per tutti», limare via «il volo d'una mosca». Assottigliare il dettato e renderlo aderente a un'evidenza, sì, intrecciata di particolari: particolari che colmano o possono colmare l'orizzonte a sé stante del ricordo infantile, di ogni ricordo infantile, e dunque costituiscono un *fil rouge* non soltanto per il personaggio che dice 'io'. È la prassi che muove, per esempio, un racconto di Ginzburg come *Infanzia*:

Ero sola perché i miei fratelli erano adulti e non venivano quasi mai nel giardino. Nessuno aveva tempo di badare a me, nessuno aveva tempo di dare all'infanzia quello che è dovuto all'infanzia. I miei fratelli quando mi parlavano, era per farmi degli scherzi a cui spesso credevo. Una volta mi hanno detto che non ero una bambina ma una nana di quarant'anni; un'altra volta mi hanno detto che non ero figlia come loro del papà e della mamma, ma una trovatella che qualcuno aveva lasciato di notte sulla porta di casa.¹⁶

Sicché – al di là degli ennesimi temi di contatto con *Giù la piazza non c'è nessuno*: la solitudine, la distanza degli adulti, la negazione dell'infanzia attraverso la negazione di ciò che spetta all'infanzia – sorge il dubbio che l'asciuttezza narrativa che si era cercato di imprimere alla prima edizione del libro di Prato risenta, in un certo senso, della ricerca di Ginzburg per un ritmo narrativo senza latenze, senza fenditure che sciupino l'equilibrio di un narrare di sé depurato dalle contingenze/interferenze della «vera vita», della «vera persona» di chi scrive.

Suggestioni, forse, daccapo.

Diverso il discorso per le sfrondate di una o più pagine, che appaiono più frequenti e ponderose a partire, all'incirca, da quella che nell'edizione Quodlibet del 2009 è la ventinovesima pagina. Il primo brano ad aver subito una consistente amputazione è la descrizione della cerimonia di una cresima nel Duomo di Treia: un rito solenne, dal quale tralucono ricordi della formazione religiosa di Prato, che vivrà in modo sempre contraddittorio la propria spiritualità cristiana (GPN 2009, pp. 29-31). Si registra poi l'eliminazione di interi episodi della biografia infantile della piccola Dolores: veri e propri 'racconti nel racconto', facilmente isolabili senza ledere la struttura narrativa portante e, nell'eventualità, riutilizzabili o per essere assemblati in un altro libro o, al limite, per la pubblicazione indipendente. Sono di questo tenore, per citare qualche esempio, le pagine sul colpo di rivoltella sparato a vuoto dal figlio della maestra Carlotta (ivi, p. 38) e quelle dedicate all'intervento chirurgico che aveva portato all'estirpazione di alcuni porri dal viso della bambina (ivi, pp. 39-40): pagine peraltro caratterizzate da un realismo abbastanza vivido, insistendo il primo episodio su quello che si potrebbe definire 'un piccolo fatto di sangue' (fortunatamente privo di conseguenze), l'altro sulla cronaca di un'operazione condotta in un ambiente e con modi tutt'altro che asettici, e che proprio per questo era stata considerata un atto di eroismo di Dolores.

A fronte dell'espunzione di due fatti puntuali, abbondano, come prevedibile, le descrizioni lunghe sacrificate nella prima edizione: descrizioni che compongono porzioni di testo cospicue, e nelle quali le persone, gli usi, gli oggetti, i luoghi messi sotto la lente dell'autrice diventano protagonisti di un'indagine catalogatoria e classificatoria importante, nel più vasto (e ben ambizioso) movimento di restituzione del mondo dell'infanzia nella sua totalità e complessità. Limitandoci alla

¹⁵ Ivi, 181 e 183.

¹⁶ N. GINZBURG, *Infanzia*, in EAD., *Un'assenza...*, 144-150: 145.

prima metà del libro, mancano infatti nell'edizione Einaudi pagine destinate a toccare ambiti anche abbastanza diversi, come gli ambienti domestici, gli arredi, gli oggetti, gli utensili, le abitudini di vita familiare (GPN 2009, pp. 63-68, 83-84, 84-87, 92-95, 97-102, 103-105, 158-160); la coesistenza in città di usi antichi e novità (ivi, pp. 106-108); i mestieri (ivi, pp. 136-137); i giocattoli (ivi, p. 232 e 233-234); le malattie (ivi, pp. 246-249 e 253-255); la famiglie, le dimore, i religiosi a Treia (ivi, pp. 202-231, 338-345, 359-64, 365-75), e così via.

A queste si aggiungano annotazioni in cui la soggettività dell'io narrante emerge in modo decisamente meno sfumato, trattandosi di brani che interessano le dinamiche di crescita, di adattamento, di maturazione interiore della piccola Dolores (ma davvero, per riprendere le parole già citate della stessa Prato, la bambina era «compenetrata col paese»). Sono, per esempio, le annotazioni nelle quali si riassume l'atteggiamento di meraviglia della protagonista nei confronti di persone e cose (ivi, pp. 130-135 e 137-156); ma anche parte di quelle dedicate agli zii Domenico e Paolina, al loro aspetto, ai loro oggetti, alle loro consuetudini di vita con la bimba (ivi, pp. 120-22, 126-27, 130-35, 140-156, 164-70 ecc.). O, ancora, le pagine incentrate sugli incontri di Dolores con alcuni abitanti di Treia (con Nicola Palanca, pp. 59-52, con i Tommasoni e con le Pettarelli, pp. 76-81): ed è noto quanto controversa fosse la relazione della ragazzina con un contesto cittadino che appariva poco preparato ad accoglierla.

A sorprendere, soprattutto dovendo attribuirne la scelta all'autrice di un libro che si intitola *Lessico familiare*, è però l'eliminazione di molte parti di *Giù la piazza non c'è nessuno* in cui protagonista è la lingua, specie quella parlata dal popolo. La lingua, ma anche il complesso dinamismo grazie al quale quella stessa lingua era stata dapprima assimilata, era andata dimenticata, era stata recuperata e, successivamente, 'tematizzata' dalla Dolores Prato adulta. Tra le soluzioni più felici del libro su Treia, va infatti additata la tendenza della scrittrice a far diventare «tema, argomento» della narrazione le parole risalenti alla permanenza nelle Marche, in ciò seguendo una prassi non dissimile da quella adottata con gli oggetti «che quelle parole connotano e con le quali in certo senso vorrebbero identificarsi». ¹⁷ Dunque, nessuno sforzo di ricreare a tavolino e nella loro interezza i discorsi sentiti in paese, dentro casa o fuori; né, tanto meno, la volontà di narrare impiegando *tout court* un'improbabile lingua forgiata dalla memoria del luogo, più che una lingua del luogo in sé. Nel complesso, invece, rapidità, schiettezza, spontaneità e coralità del tessuto linguistico, in cui vanno ad innestarsi e a essere illustrati – come in un lemmario narrato – i reperti lessicali più vistosi. Purtroppo, nell'edizione Einaudi, mancano numerose pagine che esemplificano con dovizia di elementi le parole e le espressioni in uso a Treia, specie quando si consideri la sezione compresa tra le pp. 174-180 e 181-98 dell'edizione Quodlibet 2009. Di tanti termini ed espressioni locali riportati alla luce da Prato, nel volume del 1980 è stata risparmiata solo una manciata: i nomignoli 'frichi/frichina' e 'bardasci/bardasce' ('bambini/bambine', 'ragazzi/ragazze'), la formula 'hai voglia', il verbo 'luccare' per 'gridare', i pronomi 'esso' ed 'essa', il termine 'fulminanti' per 'fiammiferi', e ancora le espressioni 'com'è caricata', 'com'è svenevole', 'com'è cascante'. E ancora: l'uso di 'prescia' invece di 'fretta', 'cucciole' per 'lumache', 'corso via fugato' per 'scappato di corsa', 'non voglio cosa' per 'non voglio niente', 'ciuco' e 'ciuchetto' per ragazzino. Il tutto condensato tra la p. 112 e la p. 113 Einaudi. Sorte anche peggiore è del resto toccata alle annotazioni sui nomi degli abitanti di Treia (GPN 2009, pp. 590-97) e su alcune espressioni di significato oscuro per Dolores (ivi, pp. 597-99), completamente cassate nel primo *Giù la piazza non c'è nessuno*. Mentre la

¹⁷ N. PAOLINI GIACHERY, *Il primo, sconosciuto romanzo di Dolores Prato*, in D. PRATO, *Campane a Sangiocondo*, a cura di N. Paolini Giachery, Roma, Avagliano, 2009, 5-25: 11.

riduzione/regolarizzazione in «bambola» di «pupa» (di trasparente derivazione latina, ma percepito forse come troppo radicato al contesto regionale), riduzione avvenuta peraltro nell'ambito di una onerosa sfrondataura delle pagine sui giocarelli (ivi, p. 232 e ss.), si spiega, probabilmente, quando si abbia presente l'insistenza di Ginzburg per un linguaggio sempre perspicuo («Lo scrittore deve proporsi di scrivere in un linguaggio che sia capito, per prima cosa, da quelli della sua terra»)¹⁸

Procedendo oltre con la lettura di *Giù la piazza*, va detto che nella sua seconda metà in particolare si registra lo sfoltimento di sezioni via via sempre più cospicue e, non di rado, in successione. Minuziose ricostruzioni di arredi, case, strade, mura, botteghe, arti, mestieri; ricordi delle celebrazioni religiose, delle feste, dell'alternarsi dei mesi e delle stagioni; come pure momenti rilevanti di scavo individuale della voce narrante, tutto appare sottoposto, nella prima versione a stampa, a un drastico ridimensionamento. Alcune sezioni e alcuni episodi, tuttavia, mantengono grosso modo la loro fisionomia: il racconto del bimbo nato morto alla domestica Eugenia (GPN 2009, pp. 347-48; GPN 1980, pp. 153-154) o quello del matrimonio di Peppina (GPN 2009, pp. 348-351; GPN 1980, pp. 154-57), oppure, ancora, le pagine – fondamentali per il progredire dell'autobiografia – che accolgono la rievocazione dei vari traslochi degli zii (GPN 2009, pp. 541-45; GPN 1980, pp. 217-21; GPN 2009, pp. 583-87; GPN 1980, pp. 229-33) e della partenza di Zizi per l'Argentina (GPN 2009, pp. 460-78; GPN 1980, pp. 190-211). Modesti gli interventi anche nelle parti conclusive di *Giù la piazza*, sul ritorno dello zio dall'America e sui preparativi precedenti l'ingresso di Dolores nel Collegio delle Visitandine.

Ricapitolando: se togliere 'tutto il paese' era nelle intenzioni iniziali di Ginzburg, il risultato della revisione editoriale è stato, per così dire, di compromesso. Non tutto il paese, prevedibilmente e comprensibilmente, è stato resecato via dalla prima edizione. Qualche esempio: tagliato il brano sulla visita degli zii e di Dolores in casa della signora Virginia (GPN 2009, pp. 120-122), ma conservate le pagine sulla famiglia Cervigni (GPN 2009, pp. 112-115; GPN 1980, pp. 84-88) o quelle sui coniugi Adelina e Checco (GPN 2009, pp. 356-59; GPN 1980, pp. 162-165). Con poche modifiche, è mantenuta la lunga sequenza sulle celebrazioni della Quaresima e della Pasqua (GPN 2009, pp. 429-435; GPN 1980, pp. 173-178): cancellate, invece, le notazioni sui dolci pasquali (GPN 2009, pp. 436-438) o quelle sull'arrivo di maggio e giugno in paese (GPN 2009, pp. 438-441). Ancora: sacrificati, sì, i brani su Tommasoni e la giovane Pettarelli, unici abitanti di Treia da cui Dolores si sentiva ben voluta (GPN 2009, pp. 76-81). Ma mantenuto pressoché invariato il pezzo su Gennaro, oste che mai aveva mostrato attenzione per lei: commerciante imbrogliatore e acceso papalino (altrove, in GPN 1980, passaggi contenenti espliciti richiami all'orientamento antisabaudo e filopapale degli zii di Dolores sono stati cassati), Gennaro si era arricchito ai danni delle famiglie cadute in miseria (GPN 2009, pp. 108-9; GPN 1980, pp. 83-84).

'Non' tutto il paese, dunque. Soprattutto: 'non soltanto' il paese. Perché la parte centrale del libro, in particolare, appare ridotta a una filigrana di pochi eventi e cose memorabili: e questo non solo nelle parti riguardanti Treia, ma anche nelle rievocazioni più intersecate al vissuto individuale dell'io narrante. Un io narrante del quale si era comunque voluta privilegiare la dimensione della prima infanzia – soprattutto i primissimi tempi trascorsi da Dolores nelle Marche – a scapito dei ricordi risalenti all'età scolare, alla preadolescenza e al presente da cui la donna adulta guardava ai suoi trascorsi.

Quanto all'altra raccomandazione che Prato aveva dato a Ginzburg quando si erano incontrate di persona – «accorciare sì, togliere no» – , è abbastanza evidente come abbia finito per prevalere

¹⁸ GINZBURG, *Breviario...*, 180.

proprio il taglio netto sulla rabberciatura. Resezioni brevi o brevissime (che pure, come si è accennato, sono state fatte) non avrebbero del resto permesso di dimezzare il libro; avrebbero richiesto un impegno redazionale ben maggiore e, molto probabilmente, avrebbero lasciato l'autrice ancora più scontenta. Senza contare che le pagine scartate – e si può immaginare quale sia stato l'imbarazzo di dover scegliere penalizzando sequenze magistrali come, per esempio, quelle della cucina della Casa del Beneficio (GPN 2009, pp. 63-68) o delle scuole frequentate da Dolores (ivi, pp. 377-84) – potevano in effetti essere destinate ad altre pubblicazioni.

«Anch'io mi allineai con chi si scandalizzò per i tagli», scrive Lalla Romano sul «Corriere della Sera», recensendo nel 1998 l'edizione integrale di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Un'edizione quanto mai necessaria, che restituisce al libro e alla sua autrice la dimensione unica, originale e onnicomprensiva, che compete a entrambi. Eppure credo che si possa tranquillamente concordare con Romano, quando, poco oltre, spende parole che fanno riflettere sul valore del capolavoro di Prato al di là di tutto: perché la sua «intensità» e la sua «intrinseca bellezza-verità»¹⁹ resistono senza dubbio anche nella prima edizione.

¹⁹ L. ROMANO, *Dolores, allucinazioni di un'infanzia*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1998, 41.

LEA DURANTE
Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro'

Althénopis. *Fabrizia Ramondino nello spazio dell'universale napoletano*

Tanto per Fabrizia Ramondino quanto per altre scrittrici di cui si va recuperando l'attività dopo anni di oblio, non si tratta tanto di aggiungere i loro nomi al canone letterario a prevalenza maschile, quanto di usare le loro opere per ripensare e riscrivere completamente quel canone alla luce di esperienze diverse e di differenti domande. In questo contributo ho cercato di esaminare le azioni in corso riguardanti Fabrizia Ramondino nel quadro dei più vasti processi di monumentalizzazione e di memorializzazione dei quali anche il canone è in fondo parte. Non si tratta, infatti, di perorare la causa della bontà e dell'importanza dell'opera di Ramondino, pensando che sia questo l'elemento principale per 'entrare' nel canone, quanto piuttosto di esaminare gli elementi che concretamente contribuiscono oggi, letterari ed extraletterari, alla ri-valorizzazione dell'autrice. Da un lato il contesto positivo delle policy paritarie contribuisce al riequilibrio di genere, in forme non sempre attive, in ogni campo; dall'altro le politiche identitarie favoriscono meccanismi di recupero che nascono come localistici ma possono essere punti di partenza per aperture più ampie. Sul fronte critico-letterario va sicuramente considerato l'effetto Elena Ferrante, mentre altri attori della diffusione della lettura si affacciano prepotentemente sulla scena, sostituendo le mediazioni tradizionali.

Sono molti e alcuni ormai longevi i soggetti che si pongono il problema dell'assenza o della sottorappresentazione delle scrittrici nel canone, nell'ambito di un più generale percorso di recupero e rivalutazione del ruolo delle donne nei diversi ambiti dell'agire umano attraverso iniziative e pratiche; penso solo, oltre al gruppo Adi Studi delle donne nella letteratura italiana e a tutte le studiose che anche singolarmente si occupano di queste cose, alla Società delle letterate che ha superato i vent'anni di attività, ai molti gruppi e progetti di lettura spontanei o promossi da istituzioni importanti come il Cepell, ai molti corsi di Letteratura di genere presenti da anni nei corsi di studio di tante università, ai corsi e dottorati di studi di genere che includono ovviamente anche la questione letteraria. Penso alle molte iniziative editoriali di ripubblicazione di libri dimenticati di scrittrici novecentesche offerti con introduzioni di scrittrici contemporanee, quasi come in una sorta di affidamento reciproco e reciproco sostegno fra le autrici di ieri e di oggi. E penso ai molti canali che trovano spazio e larghissimo seguito sui social media, a gruppi come Indici paritari, alle book blogger e book tuber¹ che hanno modificato radicalmente le modalità di relazione e di richiesta pubblica rispetto al mondo delle scritture, trasformando e mettendo in discussione nei fatti il concetto stesso di canone nei suoi aspetti più normativi e istituzionali rispetto a come lo abbiamo conosciuto alla fine del Novecento.²

Non c'è dubbio, però, che la forza con cui questo tema viene posto in tempi recentissimi reclaims la ricerca di nuove cause e nuove spinte. La prima credo che vada cercata nel più generale

¹ Restando su Fabrizia Ramondino segnalo solo a mo' di esempio due fra le innumerevoli iniziative social che dimostrano il processo in corso di appropriazione dal basso e di promozione della lettura di autrici trascurate dal canone: il podcast di Giulia Morelli, Maria Lucia Schito, Silvia Scognamiglio, *Fabrizia Ramondino*, nella pagina facebook MisSconosciute (data consultazione 23/6/2022) o l'articolo di Luciana Marinari *Fabrizia Ramondino, una napoletana cosmopolita* sulla pagina facebook (e sito web) Vitamine Vaganti (data consultazione 23/6/2022).

² Mi riferisco naturalmente, prima di tutto, al dibattito sviluppatosi intorno a *Western canon* di Harold Bloom, del 1994. (H. BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, introduzione di Andrea Cortellessa, Milano, Rizzoli, 2017). L'affermazione del ruolo primario del canone come risposta alla crisi della critica, crisi della quale molti studiosi prendevano atto in quegli anni, ha rappresentato un ostacolo importante all'incontro con il pensiero della differenza e con la rottura storico-epistemologica da esso rappresentata nel campo degli studi storico-letterari e critici della letteratura. Cfr. almeno *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A.M. Crispino, Roma, manifestolibri, 2003; *Dento/fuori, sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti-M.S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007.

quadro delle policy paritarie a cui tutte le istituzioni pubbliche e private sono chiamate a rispondere dalle direttive comunitarie che sono diventate sempre più stringenti nel corso degli ultimi dieci anni. Si tratta in questo caso, quindi, di una motivazione eteronoma, e per così dire istituzionale, proveniente dall'alto: le misure per la parità sono garantite da obiettivi anche economici, sono cluster di progetti di ricerca, e rappresentano elementi premiali nelle valutazioni, circostanza che le renderà sempre più pervasive.

Vi sono poi motivazioni interne, cioè propriamente letterarie e culturali, fra le quali credo che la principale vada individuata nel terremoto causato in questo ambito dal successo della quadrilogia di Elena Ferrante, che è stato senz'altro l'elemento perturbante e il fatto periodizzante nell'ambito della letteratura italiana degli ultimi dieci anni: un fatto vissuto dalla comunità letteraria e critica più tradizionale con tratti di schizofrenia, inadeguatezza, e perfino in alcuni momenti scompostezza. Non è qui il caso di entrare nel merito, ma certamente l'effetto de *L'amica geniale*, anche a livello internazionale, sul rilancio della letteratura italiana contemporanea, in questo caso con particolare riferimento alla narrativa scritta da donne, è paragonabile solo a quello sviluppato dall'uscita de *Il nome della rosa* di Umberto Eco nel 1980. Basti dire che perfino un'autrice già amatissima e sempre disponibile nel catalogo Einaudi come Elsa Morante, la sola stabilmente presente dai primi anni Novanta nel canone scolastico, ha conosciuto un significativo aumento delle vendite e ha trovato di fatto un nuovo pubblico dopo l'uscita de *L'amica geniale*.

Se questo dato vale in generale, e molti altri esempi si potrebbero fare, fra cui quello di Alba de Céspedes,³ a maggior ragione il discorso vale per Fabrizia Ramondino, una scrittrice che, seppure conosciuta e amata da un fedele gruppo di lettori e lettrici fin dai suoi esordi e seppure oggetto di riconoscimento da parte della critica più avveduta, solo nell'ultimo decennio sta conoscendo ristampe delle opere e una moltiplicazione di monografie dedicate e studi specifici.⁴

E non va trascurato neanche il fatto che da poco si chiede vivacemente un Meridiano che la riguardi, mentre a Napoli il suo nome è stato inserito nella toponomastica cittadina con l'intitolazione della rampa di salita Pontecorvo nel quartiere Avvocata, molto prossima al luogo dove aveva sede la «Mensa bambini proletari di Montesanto» da lei animata con altri volontari e intellettuali, fra cui Goffredo Fofi, a partire dai primi anni Settanta. Queste circostanze sono in stretta relazione fra loro, al di là delle apparenze: per parlare di percorso di canonizzazione letteraria è necessario guardare ai percorsi memorialistici più in generale, e ai processi di monumentalizzazione, che tutti insieme giocano una partita cruciale e molto ambivalente in questi nostri tempi, sotto il segno dell'identità. Se fino a pochi decenni fa, infatti, la critica letteraria di ascendenza accademica decretava lo status di un autore, o di un'autrice (molto meno), in relazione a parametri culturali e linguistici in vario modo connessi al macrotema ideologico-culturale della

³ Cfr. L. FORTINI, *Alba de Céspedes, come uccidere tragicamente un uomo*, «Il Manifesto», 13 novembre 2021. Fortini, recensendo la nuova edizione di *Dalla parte di lei* di De Céspedes (Mondadori, 2021, con introduzione di Melania Mazzucco), si chiede se «abbia contribuito il successo del fenomeno Ferrante nel mondo e in Italia a convincere Mondadori della necessità di ripubblicare *Dalla parte di lei*».

⁴ Rispetto alla ripresa dell'interesse nei confronti di Fabrizia Ramondino vanno segnalati senz'altro la monografia di F. SEPE, *Fabrizia Ramondino. Rimemorazione e viaggio*, Napoli, Liguori, 2011; «Non sto quindi a Napoli sicura di casa». *Identità, spazio e testualità in Fabrizia Ramondino*, a cura di A. Giorgio, Perugia, Morlacchi Editore, 2013; il triplo monografico de «L'illuminista» *Fabrizia Ramondino*, a cura di B. Alfonzetti-S. Sgavichia, n. 43-44-45, dicembre 2015, Roma, Ponte Sisto. Sono stati inoltre ripubblicati alcuni libri di Ramondino, fra i quali: *Althenopsis* (1980), Torino, Einaudi, 2016, con prefazione di Silvio Perrella; *L'isola dei bambini* (1998), Roma, E/O, 2020, nella collana «Pensiero radicale» diretta da Goffredo Fofi; *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001), Roma, Fazi editore, 2022, con prefazione di Nadia Terranova.

nazione, ora sono necessari anche altri meccanismi di riconoscimento, rappresentazione e autorappresentazione, e identificazione, di matrice diversa. Il giorno dopo l'apposizione, la targa sulla rampa è stata trovata vandalizzata. L'assessora Clemente, che si era fatta carico dell'intera operazione e che era in campagna elettorale, ha così commentato:

un fatto a dir poco inspiegabile, perché Fabrizia Ramondino rappresenta una figura assolutamente non divisiva, da qualunque punto di vista la si voglia vedere, e che anzi attraverso la sua arte è riuscita a unire tutte le anime della nostra città.⁵

Viceversa, chi conosce Ramondino sa che si tratta di un'autrice divisiva, urtante, e che dentro il suo lirismo malinconico, e accanto ad esso, vi è una spietata notomizzazione dei conflitti, siano essi familiari, interiori o sociali, cioè di classe. E sa che Napoli, la 'città-balia', è stata per lei un luogo elettivo per l'analisi dei conflitti. Tuttavia, all'assessora è stato necessario invocare l'unanimità, la memoria collettiva, l'identità territoriale cittadina come collanti sociali. Proprio se guardiamo a Ramondino in relazione al fenomeno Ferrante e a Napoli, questo tipo di 'uso' risulta particolarmente evidente.

A proposito del Meridiano, il quotidiano «La Repubblica», si è fatto promotore formale della richiesta, ma in realtà da più parti e da tempo andava emergendo questa esigenza, e del resto la stessa politica editoriale della collana Meridiani Mondadori è ormai orientata all'inclusione delle scrittrici, in un clima in cui l'allargamento alle donne denota la capacità della collana stessa di individuare e consacrare i classici riconoscendoli di volta in volta nel tempo. La progettazione e l'uscita di un Meridiano si configura certamente come un passo decisivo nella canonizzazione di Ramondino, anche se tale passo non significherà immediatamente l'inclusione dell'autrice nella manualistica scolastica e non rappresenterà una vasta opportunità di lettura per il pubblico, poiché il Meridiano resta legato nella forma editoriale al pubblico di studiosi/e e di specialisti/e. «La Repubblica Napoli» ha anche dedicato un volume-collage di scrittori napoletani a Fabrizia Ramondino, ispirato all'ormai introvabile *Dadapolis*, che la scrittrice realizzò con Andreas Müller nel 1989⁶. Fra i diversi elementi alla base dell'operazione, sembra senz'altro di poter notare anche una napoletanità di trascinarsi ferrantiano della scrittura di questa autrice così internazionale e cosmopolita. Ciò è stato possibile perché attraverso Ferrante la scrittura napoletana si è liberata definitivamente della patina provinciale e localistica che ingiustamente la circondava, assurgendo a letteratura mondiale quasi addirittura più che nazionale.

Va anche detto che molti quotidiani e riviste hanno ripreso in momenti diversi la sollecitazione de «La Repubblica», dal «Corriere della sera» a «Vanity fair», riproponendo variamente lo stesso auspicio che una consacrazione di Fabrizia Ramondino attraverso il Meridiano, e altre forme di ricordo e diffusione, possa mettere l'autrice sul piano di una Elsa Morante o di una Natalia Ginzburg, riproponendo involontariamente l'equivoco di un canone femminile delle opere e delle autrici da affiancare ancillarmente e separatamente a quello maschile che resterebbe di fatto intoccabile e inattaccabile, mentre il senso dell'operazione dovrebbe essere quello di fare delle scrittrici altrettanti fattori di deflagrazione e ripensamento del canone, motivi di frizione e rilettura

⁵ I. URBANI, *Napoli, vandalizzata e subito ripristinata la targa dedicata a Fabrizia Ramondino*, «La Repubblica Napoli», 25 giugno 2021.

⁶ F. RAMONDINO, A.F. MÜLLER, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Torino, Einaudi, 1989, fu ristampato per qualche anno ed ebbe anche una presenza nella collana economica, per poi sparire dal catalogo. *Napoli nessuna e centomila* è il titolo del volume offerto da «La Repubblica Napoli» col quotidiano il 28 gennaio 2021.

anche degli scrittori e delle correnti, degli orientamenti principali della letteratura così come li abbiamo conosciuti.⁷

Nella prefazione agli scritti di Maria Teresa Di Lascia, *Un vuoto dove passa ogni cosa*,⁸ Goffredo Fofi traccia una linea che da Fabrizia Ramondino attraversa Maria Teresa Di Lascia e giunge a Elena Ferrante: al di là degli esiti diversi di queste autrici, la linea è certamente quella di scritture aventi come base Napoli ma animate da un polilinguismo e da un impegno colto e consapevole di tipo sociale e politico che ha scavalcato il '68 dopo averlo attraversato, che fa riferimento esplicito, anche in chiave conflittuale, al femminismo militante, e che quindi anche rispetto alla linea immediatamente precedente, senz'altro fondamentale per tutte e tre, costituita da Ortese e Morante, si trova però in una dimensione appunto posteriore non solo temporalmente ma culturalmente. Una linea – una delle tante linee – la cui assenza dal canone italiano del Novecento, semplicemente lo deforma e lo rende monco.

All'interno di mille contraddizioni, un effetto Ferrante su Ramondino, in termini di promozione indiretta, rappresenterebbe anche una restituzione parziale del debito che Elena Ferrante ha nei confronti di Ramondino, un debito non dichiarato eppure vistoso, come osserva giustamente Stefania Lucamante.⁹ Lungo la medesima linea individuata da Fofi, del resto, ritroviamo anche da parte di Maria Teresa Di Lascia una difficoltà e perfino una reticenza nel riconoscere il debito contratto nei confronti di Elsa Morante: si tratta di un tema tutto ancora aperto e da indagare, e che ha a che vedere con la questione del distacco dalla madre e con lo sforzo da parte delle scrittrici tardo-novecentesche di definire un'immagine propria e chiaramente distinguibile. In questo contesto agisce senz'altro la consapevolezza di essere sempre e comunque fuori da ogni canone, e perciò ciascuna isolata nella propria ricerca delle radici e delle ascendenze letterarie, ciascuna impegnata a costruire molto duramente la propria autonomia, anche ad onta dei tanti contatti o rapporti di amicizia con altre scrittrici. Mentre nel canone degli scrittori, insomma, il richiamo agli antecedenti, implicito o esplicito, mimetico o dialettico, denota storicamente prestigio, cultura, e si pone anche come atteggiamento confermativo e rafforzativo del canone stesso,¹⁰ per le scrittrici la strada è più difficoltosa e contraddittoria, e questo è un punto di debolezza che ha favorito, per esempio, la ghettizzazione delle autrici più variegata e diverse nei paragrafi-recinto dedicati alla letteratura femminile.

L'operazione al momento più consapevole e di lungo respiro tesa al recupero dell'opera di Ramondino, anch'essa avente Napoli come punto di partenza, è quella portata avanti dal Teatro di

⁷ Per dirla con le parole di Daniela Brogi (*Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, 4): «Le vicende, le opere e le esistenze di metà dell'umanità sono state lasciate ai margini della storia, formando una zona fuori campo che d'altra parte, come accade al cinema, va messa in dialogo e in tensione critica e creativa con il centro dell'inquadratura, non si tratterà dunque di *infilare* polemicamente delle tessere assenti, né di rappazzare i buchi, o di aggiungere nomi tanto per far numero, ma di cambiare linguaggio e prospettiva, di formare un nuovo mosaico».

⁸ G. FOFI, *Prefazione*, in M.T. DI LASCIA, *Un vuoto dove passa ogni cosa. Interventi, articoli, lettere, racconti*, a cura di A. Soldo, Roma, Edizioni dell'asino, 2016, 5. Nel suo recente *Cari agli dei* (edizioni e/o, 2022), Fofi dedica un piccolo capitolo-ricordo a Ramondino, esprimendo l'auspicio e la previsione di una sua rivalutazione nel quadro di un rinnovato clima culturale più favorevole.

⁹ S. LUCAMANTE, *For sista only? Smarginare l'eredità delle sorelle Morante e Ramondino, ovvero i limiti del post-femminismo di Elena Ferrante*, in *Sorelle e sorellanza nella letteratura e nelle arti*, a cura di M. Guglielmi-C. Cao Firenze, Franco Cesati editore, 2017, 315-334. Non va dimenticato che fu proprio Ramondino a suggerire a Mario Martone la lettura de *L'amore molesto* di Elena Ferrante da cui il regista trasse l'omonimo film del 1995, né che l'universo napoletano ferrantiano ha tratti di somiglianza così marcati con quello di Ramondino che per diversi anni si è creduto che dietro il nome di Elena Ferrante ci fosse proprio Fabrizia Ramondino.

¹⁰ È il meccanismo ben messo in luce da H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza* (1973), Milano, Feltrinelli, 1983.

Napoli-Teatro Nazionale, e dal suo direttore artistico Roberto Andò: si tratta di un progetto di messa in scena degli inediti teatrali di Ramondino e contestualmente della pubblicazione presso la casa editrice Marotta & Cafiero dei sei manoscritti affidati dalla figlia Livia ad Arturo Cirillo. *Villino bifamiliare* è il primo testo ad essere stato pubblicato, proprio in apertura della collana teatrale diretta da Andò e il primo a essere stato rappresentato, nell'aprile 2022, al Teatro San Ferdinando, per la regia appunto di Cirillo; il secondo è *Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo*, per la regia di Mario Martone, regista che aveva già messo in scena *Terremoto di madre e figlia*, Ramondino vivente, nel 1993¹¹. È interessante notare che in questo complesso e articolato recupero sul doppio livello, testuale e teatrale, nel quale sono impegnati amici storici di Ramondino, Roberto Andò, nella sua nota introduttiva al volume, che introduce anche l'intera collana, affermi:

Col nostro piccolo gesto, oltre a collocare l'opera di Fabrizia Ramondino nella molteplice varietà dei suoi interessi, vorremmo contribuire a restituirle il posto che le spetta nel grande canone del Novecento, il luogo giusto per impedire che ne sparisca il *radioso* paesaggio.¹²

L'obiettivo di rimettere in circolazione l'opera letteraria e il lavoro culturale più in generale di Ramondino, insomma, si confronta esplicitamente per Andò con l'esigenza di un riconoscimento di tipo formale, quasi istituzionale, direi, quale quello rappresentato tuttora dal canone, o almeno da una certa idea di canone.

Tutta l'opera di Ramondino mostra il segno di una grande varietà di esperienze, la sua è una scrittura di esperienze, le quali sono sempre legate a luoghi diversi. Ogni luogo rappresenta una esperienza individuale e intima e contemporaneamente di analisi ambientale e sociale, e a ciascuna di esse corrisponde anche la scelta di generi diversi o interpolati, in una continua ricerca della parola esatta, del modo più consono di rappresentare, della forma e dello stile come elementi essenziali della narrazione. In questo senso la letteratura di Ramondino è sempre contemporanea alla sua vita, anche nei suoi tratti più memorialistici. Via via che si affollano i fatti della vita, la scrittrice li rielabora, la sua scrittura è un attraversamento delle città, delle memorie, delle questioni. È una registrazione e trasfigurazione di ciò che accade intorno e dentro, dove intorno e dentro, se pur confliggono continuamente, non sono in contraddizione. Ciò che accade intorno, dalle vicende della militanza politica all'analisi delle dinamiche familiari e affettive, in particolare nella linea femminile che va dalla nonna alla figlia, lungo quattro generazioni, fino alla riflessione sul disagio mentale e sui manicomi, e poi la condizione operaia e tanto altro è al tempo stesso autobiografia e lettura del presente, una autobiografia pubblica.

Un libro come *Althènopis*, apprezzatissimo dalla critica al momento dell'uscita, vede la luce in un momento particolare della vicenda letteraria italiana e del contesto napoletano. Il libro appare subito bellissimo, con le sue peculiarità evidenti: un romanzo memoriale ma venato di visionarismo, un'opera prima ma già potente e matura, un lavoro napoletano ma senza confini, una tripartizione la cui ultima sezione è stata scritta quindici anni prima, un testo che continuamente deborda dalla

¹¹ F. RAMONDINO, *Terremoto con madre e figlia*, Genova, Il melangolo, 1994. Cfr.: S. LUCAMANTE, «Non sono una madre come si deve»: *Terremoto con madre e figlia* di Fabrizia Ramondino, «Itinera», n.18, 1919, 59.

¹² R. ANDÒ, *Introduzione*, in F. RAMONDINO, *Villino bifamiliare*, Napoli, Marotta & Cafiero, 17. Non va trascurata la storia della casa editrice presso cui i testi ramondiniani sono in corso di pubblicazione: si tratta di uno storico marchio napoletano che dal 2010 è diventato protagonista del recupero sociale e della rinascita del degradato quartiere di Scampia, divenuto tristemente famoso grazie al libro di Roberto Saviano *Gomorra*. È un'esperienza sociale, politica e culturale singolarmente in sintonia con l'azione di Fabrizia Ramondino a Napoli.

letteratura alla riflessione linguistica, che tracima in note paratestuali, che usa la prima e la terza persona,¹³ un descrittivismo realistico e preciso dentro un orizzonte con tratti metafisici avente al centro irradiante il tema mitico dell'infanzia.¹⁴

Quel torno di anni è dominato in Italia da due mostri sacri: sono da poco usciti *Il nome della Rosa* di Eco e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino. Per la prima volta dopo moltissimo tempo, l'Italia porta all'estero due opere che sembrano incarnare perfettamente lo spirito del tempo, addirittura per alcuni tratti anticiparlo, e lo fanno dopo un decennio, gli anni Settanta, che non era stato certamente ricco di romanzi. Escono quindi come una sorpresa, e il dibattito è tutto concentrato sul postmoderno, sulla tematica della scomparsa dei libri, sull'enigma insolubile. Sono libri molto maschili. Nel 1981 escono *Il lanciatore di giavellotto* di Volponi e *Diceria dell'untore* di Bufalino, quest'ultimo, opera prima dell'autore come *Althénopis*, vince il Premio Campiello, Ramondino il Premio Napoli. Tanto Volponi e Bufalino, quanto Ramondino escono con storie che si svolgono negli anni Trenta-Quaranta, che sono collegate alla memoria della guerra. Solo pochi anni prima, nel 1974, la ripresa della Seconda guerra mondiale in Elsa Morante era apparsa inopportuna, antistorica addirittura, e invece era stata capace di riaprire un capitolo mai risolto su cui, evidentemente, anche altri e altre sentivano il bisogno di ritornare.

Della spinta postmodernista Ramondino non risente molto, ne resta fuori prima di tutto per temperamento. Ma quella tensione accumulativa che Calvino aveva portato in *Se una notte* e Eco nella *Rosa* c'è anche in *Althénopis*, con lunghe liste di oggetti, di circostanze, con una tensione caotica e ordinatrice al tempo stesso.

Althénopis racconta Napoli e Santa Maria di Massa Lubrese trasfigurate e dai nomi modificati, sulla scorta forse della topografia immaginaria dell'amato Gadda, ma anche di Calvino, che aveva inventato nomi immaginari per le sue *Città invisibili*, tutte esemplate sulla proteiforme Venezia, e Napoli è certamente una città mutevole e invisibile, almeno fino al terremoto, una città sulla quale Ramondino cercava da anni di gettare luce con strumenti diversi. Il libro, uscito sotto gli auspici di Elsa Morante, va collocato saldamente nel clima dell'immediato post terremoto dell'Irpinia, un evento discriminante per la vicenda contemporanea della città di Napoli, un evento che improvvisamente accende i riflettori sulla possibilità per quel mondo di salvarsi dal destino immobile di una antropologia negativa che era percepita dal resto d'Italia come fuori della storia. Non era così per Ramondino, che ben conosceva gli impulsi vitali, seppure disperati, presenti nel tessuto sociale e lo sforzo che pezzi della città facevano da anni per uscire dal fermo immagine oleografico e per molti versi indotto che ne impediva lo sviluppo. Protagonista di questa storia è l'infanzia, come memoria e come perdita, e proprio su questo tema il racconto si eleva dalla città all'universale, laddove l'infanzia personale perduta, che rappresenta la parte più lirica del libro, racconta anche l'infanzia perduta dei bambini dei bassi, quelli che Ramondino ha assistito per anni, ritenendoli la parte più importante della sua vita, e che ora non hanno più casa, non hanno scuola, non hanno punti di riferimento. È la Napoli difficilissima del sacco della ricostruzione, della ridefinizione delle famiglie camorriste, tutte realtà che Ramondino vede dal ventre di Napoli, dove resta finché è possibile, prima di lasciare la città per Itri e per un altro viaggio ancora. Esce nello stesso anno un film che della città vuole dare un ritratto dolente ma con leggerezza e speranza,

¹³ Sull'alternanza dell'uso della prima e della terza persona in Ramondino si veda B. ALFONZETTI, *Scrivere o no in prima persona: le tre fasi*, «L'Illuminista» *Fabrizia Ramondino...*, 97-123.

¹⁴ Cfr. M. FARNETTI, *Il centro della cattedrale*, Mantova, Tre lune edizioni, 2002, 65-85.

Ricomincio da tre. Il film di Massimo Troisi si chiude con una nascita, il libro di Ramondino con una morte.

Ramondino è una figura completamente partecipe della vita napoletana. Il suo non volersi definire scrittrice napoletana non è un rifiuto della dimensione partenopea, ma proprio la rivendicazione di uno spazio che possa essere tanto napoletano quanto aperto, non limitante, quello che appunto lei e altri intellettuali tentano ma che diventa concretamente e davvero possibile da Ferrante in poi.¹⁵ È lo spazio che supera e vince l'epigonismo eduardiano, e che si costruisce attraverso la generazione di transizione della quale Ramondino, all'altezza temporale di *Althénopis*, fa ancora parte, pagando un prezzo alto in termini di espansività e di riconoscibilità. La marginalità di queste esperienze rispetto al canone ha quindi ragioni molto estese e non riconducibili unicamente alla marginalità di genere.

Nel 1992 esce *Morte di un matematico napoletano*, il film napoletano più rappresentativo dopo *Ricomincio da tre*,¹⁶ pur nella totale differenza fra le due opere. Martone è al suo primo film, la sceneggiatura la scrive con Ramondino, e quel ricongiungimento storico con l'epoca del Pci degli anni Cinquanta, attraverso la figura di Renato Caccioppoli, la ricerca delle radici di quel mondo cittadino che aveva perso la sua occasione nel dopoguerra, e che dopo tanti anni non poteva che riproporre vicoli, miseria, assenza di prospettiva, giunge come uno schiaffo all'inizio di quel decennio che vuole la rinascita di Napoli.

Di Caccioppoli e della sua morte parlerà anche Ermanno Rea, nel 1995, in *Mistero napoletano*, un libro così contiguo al mondo di Ramondino che sembra quasi che lei possa esserne un personaggio.¹⁷ E infatti per Rea è un riferimento imprescindibile. È importante sottolinearlo, se vogliamo porci correttamente il problema del canone, per affrontare la questione dell'influenza, che non va sempre individuata sulla linea femminile. Il corto circuito dei rimandi è forte: penso al Rilke che Francesca Spada nel romanzo di Rea, e nella storia reale, tiene accanto a sé sul letto di morte, un autore amatissimo da Ramondino e citato fra le letture materne in *Althénopis*, penso all'allusività dell'isola che in Ramondino è così ricorrente e in Rea è una piccola isola del Mediterraneo in *Fuochi fiammanti a un'ora di notte*. Il rimando morantiano è forte ma, con un salto di molti anni, anche la Capri di *Capri revolution* di Martone restituisce echi di quelle atmosfere al limite del misterioso fra Ramondino e Rea.

Ma penso anche all'Italsider, simbolo della modernizzazione passiva, per parafrasare Gramsci, a cui la Campania è stata sottoposta a costo di una insopportabile forzatura della sua storia e della sua vocazione, oggetto per entrambi di analisi e di racconto, usciti a breve distanza l'uno dall'altro: con *Lo smantellamento dell'Italsider* scritto da Ramondino con Rossana Rossanda nel 2001 e *La dismissione* di Rea nel 2002.

Persino Massa Lubrense è un luogo che li accomuna, paradiso perduto dell'infanzia per Ramondino, *buen retiro* per l'anziano Rea.

¹⁵ Fra le scrittrici che riescono a rompere il muro dei confini della città ponendo Napoli al centro della loro opera ci sono sicuramente Antonella Cilento e Valeria Parrella, proprio nello spazio compreso fra Fabrizia Ramondino e Elena Ferrante.

¹⁶ Il cerchio fra questi due film e il tempo che intercorre si chiude con il documentario che Mario Martone sta realizzando su Troisi, mentre la relazione privilegiata di Martone con Ermanno Rea e con una forma di narrazione della città-mondo che è Napoli si è concretizzata con il film *Nostalgia*, del 2022, tratto dal romanzo omonimo del 2016 di Rea.

¹⁷ Di questi argomenti ho parlato nel mio saggio *Ermanno Rea e la trilogia della scomparsa*, in L. DURANTE, *Avventure dell'identità*, Bari, Palomar, 2008.

Il posto di Ramondino in una rilettura del Novecento italiano, dunque, mi pare che non sia esclusivamente quello della grande scrittrice – e certamente per questo aspetto proporrei *Althénopis* come opera più rappresentativa del percorso di attraversamento esperienziale che è stata la sua scrittura –, ma credo anche che questa intellettuale rappresenti lo snodo di un insieme di strade che vanno definendosi a posteriori, e che certo ho potuto solo accennare. Ramondino è un esempio luminoso della non contraddizione fra letteratura d'impegno e d'immaginazione, una contraddizione che nel canone novecentesco, invece, troppe volte ha gravato sulla definizione di momenti, di periodizzazioni, troppe volte ha gravato su giudizi, in particolare nei confronti delle scrittrici che invece hanno sempre dimostrato un'altra modalità di intervento e di scrittura. Basti pensare a come alcuni orientamenti importanti in particolare, come il neorealismo o il postmodernismo in Italia, se riletti alla luce del lavoro di tante scrittrici, apparirebbero molto più sfumati, meno codificati, meno rigidi.

ILARIA ROSSINI
Università per Stranieri di Perugia

Goliarda Sapienza e la Francia: L'arte della gioia

Il saggio si propone di riesaminare la storia editoriale de L'arte della gioia di Goliarda Sapienza in rapporto alla sua ricezione francese. Nella prefazione all'edizione Einaudi, Lunga marcia dell'Arte della gioia, Angelo Pellegrino evidenzia come il destino critico dell'opera abbia conosciuto contrarietà e fasi complesse: il silenzio che accolse la prima edizione italiana per i tipi di Stampa Alternativa (1998), l'attenzione invece riscontrata in Germania, grazie alla curatela di Waltraud Schwarze, e il trionfo francese, per merito e intuizione dell'editrice Viviane Hamy e della traduttrice Nathalie Castagné. Un successo europeo che appare dunque legato agli interventi di tre donne ma soprattutto un caso esemplare di come il filtro culturale possa essere determinante, agendo come una lente che, proprio in virtù di una distanza, intercetta il potenziale più sottile, complesso e 'spurio' di un'opera. Osservare e ricostruire questo frangente della vicenda de L'art de la joie, nel contesto più ampio dei rapporti editoriali e culturali tra Italia e Francia, tra gli anni '90 del Novecento e gli anni Duemila (è del 2005 l'articolo di René de Ceccatty Sapienza, princesses hérétique, uscito sul supplemento libri de «Le Monde»), si configura come un'operazione utile a problematizzare (in chiave internazionale) l'evidenza dell'esclusione delle scrittrici dal canone della letteratura italiana contemporanea.

Scrive Giulio Ferroni nel suo saggio *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*:

Per Adorno [...] lo stesso 'spirito' delle opere, il loro equilibrio interno e la loro legge formale, può perdersi mentre esse vivono e sono riconosciute nel processo storico. Nella loro vita postuma, nel loro prolungarsi nella traduzione, nel loro divenire 'trasparenti' all'interpretazione, esse possono divenire altro da ciò che erano.¹

È in un tale orizzonte, postumo e contraddistinto dalla mutevolezza, che si iscrive il destino de *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza. Questo saggio si propone di riesaminarne la storia editoriale in rapporto alla sua ricezione francese.

Nella *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell'Arte della gioia* (2016), Angelo Maria Pellegrino – vedovo dell'autrice, custode del suo archivio e curatore della biografia postuma *Ritratto di Goliarda Sapienza* –² ricostruisce la lunga sequenza di rifiuti incontrati dal manoscritto presso molti editori italiani:³ si sofferma sugli scambi epistolari con editor e direttori di collane di Rizzoli, Einaudi, Feltrinelli, Editori Riuniti, Mondadori e Rusconi, che attraversano un ventennio, dalla fine degli anni '70 alla fine degli anni '90. Dopo quasi dieci anni di scrittura (dal 1967 al 21 ottobre 1976), *L'arte della gioia* comincia infatti la propria *lunga marcia* nell'estate del 1978, con l'invio (definito, nella lettera che lo accompagna, un «rito-esorcismo») a Enzo Siciliano, editor di alcuni romanzi di Sapienza per Garzanti. Marcia che accennerà a concludersi soltanto nel 1998 (dunque due anni dopo la morte di Sapienza) con la prima edizione italiana integrale per i tipi di Stampa Alternativa. Si tratta di una tiratura di un migliaio di copie, a spese di Pellegrino, che scrive:

¹ G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, 27. La citazione è già presente nel saggio di M. CAPRARO, *Une trahison «reconstructrice»: la réhabilitation posthume de L'art de la joie de Goliarda Sapienza en France*, Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen Normandie en juin 2018, publiés par Aurélien d'Avout et Alex Pepino, *Publications numériques du CÉRÉdI*, «Actes de colloques et journées d'étude», n° 25, 2020 – <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=873>. Cfr. T.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973 (trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977).

² A.M. PELLEGRINO, *Ritratto di Goliarda Sapienza*, Milano, La Vita Felice, 2019.

³ Per una rilettura di questa cronologia, si rimanda anche all'articolo di A. TREVISAN, *L'arte della gioia di Goliarda Sapienza: una pubblicazione lunga vent'anni (1978-1998)*, «KEPOS» 1, II (2019), 180-207.

Numerosi critici e scrittori lo ricevettero. Passò sotto silenzio. Ricordo che entravo tutti i giorni in una libreria Feltrinelli che teneva due copie del romanzo dietro altri libri su una scansia in alto nascosta da una colonna. Mi dicevo tutte le volte: ma chi dovrebbe comprarlo. Un giorno notai che mancava una copia. Non so cosa avrei dato per sapere l'identità di quell'unico compratore. Dopo qualche tempo spari anche l'altra. Era stupefacente. Passarono tre anni senza che accadesse nulla di più.⁴

A questo 'semi-oblio' italiano, fanno da contrappeso l'attenzione riscontrata in Germania a inizio anni Duemila – grazie alla curatela di Waltraud Schwarze per Aufbau-Verlag – e il trionfo francese, nel 2005, per merito e intuizione dell'editrice Viviane Hamy e della traduttrice Nathalie Castagné.

Alla comparsa sugli scaffali di Francia, il 9 settembre (tiratura di ottomila copie, duemila vendute solo il primo giorno), succede un'immediata ristampa. All'inizio del 2006, le copie vendute sono 76.224, altre 25.000 pronte a essere immesse sul mercato.⁵

Il grande successo internazionale – *L'arte della gioia* è oggi tradotto e pubblicato in ventotto paesi – sembra dunque prendere le mosse dagli interventi di tre donne, ma si presenta soprattutto caso esemplare di come il filtro culturale possa essere determinante, agendo come una lente che (forse proprio in virtù di una distanza, di quella 'metamorfosi' dello *spirito* tematizzata da Adorno) riesce a intercettare e diffondere il potenziale più sottile, complesso e 'spurio' di un'opera.

Che la mediazione francese abbia giocato un ruolo fondamentale in questa *réhabilitation posthume* è un elemento manifesto, del quale si occupa anche Mara Capraro in un saggio di recente pubblicazione. La studiosa, prendendo a prestito da Robert Escarpit il concetto di «trahison créatrice» lo modifica in «trahison *reconstructrice*», con riferimento alla 'restituzione' (potremmo dire 'riedificazione') dello *spirito* originario dell'opera. Riedificazione però paradossale, perché ottenuta passando attraverso un *tradimento*: esponendo l'opera a «un nouveau contexte lectoral qui y superpose ses propres mythes et son système de références»,⁶ cioè, per dirla con Jurij M. Lotman, situandola in una *semiosfera* diversa.⁷

Scrive Domenico Scarpa, in *Senza alterare niente* (2008), postfazione dell'edizione italiana Einaudi:

Ma se oggi siamo qui a parlare dell'*Arte della gioia*, il merito è di quanto è capitato in Francia, dove il libro esce alle soglie dell'autunno 2005. La *Rentrée* è un periodo dell'anno che in Francia viene preparato e accolto con una solennità senza paragoni nel resto dell'Europa. I suoi aspetti culturali salienti sono due, la *rentrée scolaire* e la *rentrée libraire* [...] nel 2005 i romanzi pubblicati in Francia per la *rentrée* sono seicento. Troviamo immediatamente *L'arte della gioia* di G.S., insieme con *Cuore di madre* del suo coregionale (palemitano!) Roberto Alajmo, nella selezione *Littérature étrangère* compilata dalle redazioni congiunte dell'emittente France Culture e del settimanale «Télérama», che è una potenza editoriale pari al «Radiocorriere» e a «Sorrisi e canzoni» sommati insieme.

Il «Nouvel Observateur» e il «Figaro» danno la parola ai librai, che «hanno letto tutta l'estate»: unanimi consiglieranno ai loro clienti *L'art de la joie* di Goliarda Sapienza. [...] Circola un vivo desiderio di consegnare ai lettori questo *livre très optimiste*, questo *roman total*, questo guerra-e-pace-in-Sicilia. Ma il primo in assoluto a nominare il *Gattopardo* (in francese: *Le Guépard*) è Jean-

⁴ A.M. PELLEGRINO, *Lunga marcia dell'Arte della gioia*, in G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2021, V-X: V.

⁵ Cfr. D. SCARPA, *Senza alterare niente*, in SAPIENZA, *L'arte della gioia*..., 515-533: 531.

⁶ CAPRARO, *Une trahison «reconstructrice»*..., 12.

⁷ Cfr. J.M. LOTMAN, *O semiosfere*, «Trudy po znakovym sistemam» 17, Tartu, 1984 (trad. it. di S. Salvestroni, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985).

Louis Kuffer, sul numero di «24 Heures» datato 30 agosto. [...] «Le Monde des livres» (11 novembre) inserirà *L'Art de la joie* nel breve elenco dei romanzi consigliati dalla redazione, mentre «Marie Claire» lo include nel suo shopping natalizio. [...] Nel mentre fioccano gli aggettivi come *éblouissant, étonnant, saisissant, tourbillonnant*. Da un numero sbalorditivo di recensioni si affaccia il titolo di un bellissimo racconto di Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, il capolavoro sconosciuto: da Svevo in avanti, a intervalli più o meno regolari, il mondo letterario francese rinfaccia alla nostra repubblica delle lettere che il successo in terra di Francia rappresenta il vero atto di nascita per i capolavori italiani ignoti, ignorati dal loro stesso paese. [...] La recensione-tipo si presenta [...] suddivisa in tre parti. A) profilo biografico di G.S.: tono concupito-ammirativo; B) peripezia editoriale del dattiloscritto: tono deprecatorio; C) descrizione sommaria del romanzo: tono sbigottito-enfatico.⁸

Osserviamone due più da vicino: la recensione di Catherine David sulle pagine del «Nouvel Observateur» (8 settembre 2005) e l'articolo (uno tra i più citati quando si parla della fortuna francese del romanzo) di René de Ceccatty, *Sapienza, princesse hérétique*,⁹ uscito sul supplemento libri de «Le Monde», pochi giorni dopo, il 15 settembre. L'aggettivo *hérétique* è forse un'allusione a «Eretica», il nome della collana nella quale Stampa Alternativa, sette prima, aveva incluso l'opera, corredata del sottotitolo *Romanzo anticlericale*.

David sottolinea il carattere di «saga» delle avventure di Modesta, «con le grazie e le furie che appartengono a questo genere rinnovabile all'infinito, e con la vertigine che deriva dal trascorrere accelerato delle generazioni», de Ceccatty parla di «un survol phénoménal de l'histoire politique, morale et sociale de l'Italie».

Ma soprattutto, entrambi si soffermano sulla qualità non identificabile, 'aliena' dell'opera: David la definisce un UFO, un *onvi (objet volant non identifié)*, de Ceccatty elide il *volant* ma conserva il resto della definizione, fin nel sommario dell'articolo: «La traduction française de cet *objet non identifié* révèle une œuvre exceptionnelle».

Non si tratta di elemento di poco conto, soprattutto se avvicinato, per contrasto, alle valutazioni italiane provenienti dalle case editrici: Antonio Ghirelli, capo del Servizio Stampa del Presidente della Repubblica, parla, nel febbraio 1980, di «difficile collocazione del manoscritto» e (facendo le veci di Sergio Pautasso, responsabile editoriale di Rizzoli) della «necessità di ridurlo drasticamente e di dargli una connotazione meno sperimentale».

Una lettera di Inge Feltrinelli, di un paio di mesi successiva, recita:

Il manoscritto in oggetto si rifà a canoni narrativi sostanzialmente ottocenteschi applicati a una trama nella quale si intrecciano elementi di natura sociologica, erotica e psicologica, armonizzati da una buona scrittura. Ma l'orientamento della nostra Casa editrice, volto verso la *letteratura sperimentale* [...] ci costringe a declinare la Sua offerta [...].¹⁰

A denunciare la contraddizione è Goliarda Sapienza stessa, in una missiva indirizzata ad Attilio Bertolucci nella primavera dello stesso anno:

Ho tentato, o meglio amici mi hanno offerto l'occasione di sottoporre il romanzo sia a Rizzoli che a Feltrinelli e ne ho avuto delle risposte così bizzarre: per uno il romanzo è troppo

⁸ SCARPA, *Senza alterare niente...*, 528-529.

⁹ https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/09/15/sapienza-princesse-heretique_689173_3260.html

¹⁰ G. SAPIENZA, A.M. PELLEGRINO, *Cronistoria di alcuni rifiuti editoriali dell'Arte della gioia*, Roma, Edizioni Croce, 2016, 57.

sperimentale (Pautasso) per l'altro troppo tradizionale...che mi hanno messo una grande curiosità sul come e su chi legge i manoscritti.¹¹

Si profila dunque una nuova evidenza, alla quale fa riferimento anche Capraro:¹² il mercato editoriale italiano presenta – tra gli anni '70 e gli anni '80 – le rigidità (e le incongruenze) di un sistema che si misura, da un lato, con il tentativo di stabilizzare in termini normativi il canone letterario e, dall'altro e di conseguenza, con la necessità 'commerciale' di assegnare a ciascuna casa editrice una sorta di settore di pertinenza o preminenza. È chiaro che un *oggetto non identificabile* non trovi collocazione.

Oppure – per utilizzare la definizione di Romano Luperini che definisce il Novecento italiano un apparato in transizione da una letteratura dell'ideologia a un'*ideologia della letteratura* –¹³ che non vi sia possibile inquadrarvi un romanzo *anti-ideologico*, fondato, come scrive Alberica Bazzoni, su di una concezione di impegno *postmoderna* e «[...] sulla dimensione fluida e cangiante dell'esperienza».¹⁴

È quanto mette in luce anche de Ceccatty – da una prospettiva diversa, che include qualche 'dissonanza' e un'attenzione alla lunga esperienza teatrale di Sapienza, come attrice e docente di recitazione, che forse mina (in un orizzonte così normato) la sua credibilità letteraria:

Qu'était l'Italie littéraire en 1976, quand Goliarda Sapienza terminait ce livre stupéfiant? Un pays qui avait du mal à se regarder lui-même et à choisir une langue romanesque. La néo-avant-garde avait essayé, en vain, de faire table rase du réalisme. Pasolini avait réinventé le roman social, mais sa personnalité ne pouvait être imitée. Anna Maria Ortese avait elle-même écrit un livre énorme et inclassable, sur Naples, *Le Port de Tolède*. Elsa Morante, surtout, avait publié la *Storia*, dont l'héroïne Ida, quoique plus démunie intellectuellement, avait quelques traits communs avec la Modesta de cet *Art de la joie*. Mais peut-être ne voulait-on pas prendre au sérieux une comédienne qui écrivait?

'Dissonanze' che si possono, però, ricondurre abbastanza agevolmente all'esistenza di una specifica *nicchia di mercato* e, soprattutto, al fatto che sia Ortese che Morante (nate entrambe un decennio prima di Sapienza) risultassero in qualche modo «calate nell'immaginario»,¹⁵ complici molti elementi: per la prima, una già solida affiliazione editoriale a Rizzoli e, per la seconda, uno sguardo sulla relazione tra individuo e Storia (anzi, tra *donna* e Storia) improntato a un naturale soggiacere.

Un mancato tempismo, insomma, come osserva Cesare Garboli nel documentario diretto da Manuela Vigorita, *Goliarda Sapienza. L'arte di una vita*: «Gli anni sono passati e, dagli anni Settanta in poi, la società letteraria italiana ha prediletto i successi commerciali. E non c'era più tanto spazio per una letteratura *così sulla pelle*».

Questo non significa, naturalmente, che in Francia negli anni Duemila il mercato editoriale non fosse governato dalla logica del *best-seller*. In realtà, la lunga riflessione di Scarpa sulla *rentrée* dell'autunno 2005 sembra testimoniare l'esatto contrario. Ciò che ha segnato la differenza

¹¹ Cfr. G. PROVIDENTI, *L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione*, in «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza. *Percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, a cura di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, 289-302: 297-298.

¹² Cfr. CAPRARO, *Une trahison «reconstructrice»...*, 9.

¹³ Cfr. R. LUPERINI, *Il novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.

¹⁴ A. BAZZONI, *Gli anni e le stagioni. Prospettive su femminismo, politica e storia ne L'arte della gioia*, in *Quel sogno d'essere: l'opera letteraria di Goliarda Sapienza* a cura di G. Providenti, Roma, Aracne, 2012, 33-52: 51.

¹⁵ TREVISAN, *L'arte della gioia di Goliarda Sapienza...*, 20.

sostanziale tra l'orizzonte italiano e quello francese è stata la disponibilità del secondo a modellare, per l'opera di Sapienza, una precisa strategia mediatica, imperniata sulla *mythologie de l'écrivain*.¹⁶ Questa operazione si è concentrata su tre aspetti, intrecciati tra di loro: la seduttività dell'elemento autobiografico (sfumando il confine già equivoco tra scrittrice e protagonista), la sorte di *capolavoro non riconosciuto* in patria (che ha acceso i riflettori sull'intervento francese, *rivelatore* e *salvifico*) e gli elementi di trasgressione, di *maudit* che la tradizione d'oltralpe aveva già lungamente elaborato tra Ottocento e Novecento.

D'altronde, come scrive Alberto Beretta Anguissola ne *Il romanzo francese di formazione*:

Da *Manon Lescaut* a *La Nouvelle Héloïse*, da *Le Rouge et le Noir* a *Illusions perdues*, dall'*Education sentimentale* fino alla *Recherche* proustiana, gli eroi francesi non sono mai piccoli santi o martiri, anzi, talvolta sono cinici e deboli di fronte alle tentazioni, per poi diventare, nell'Ottocento, apertamente amorali (si pensi a Stendhal). In una fase storica in cui le rivoluzioni si susseguono e un nuovo ordine tarda a stabilirsi, ai romanzieri di Francia non interessa infatti tanto la schematica contrapposizione tra bene e male quanto la ricerca di nuovi valori in base a cui orientarsi.¹⁷

Eppure questo quadro, che certo non ambisce alla completezza, ne è ancora troppo lontano.

Ci sarebbe da aggiungere che il femminismo italiano (sempre parcellizzato e, come scrive Sapienza, afflitto da un *odio-malattia infantile*) non ha avuto una propria Simone de Beauvoir: al contrario *Le deuxième sexe*, uscito per Gallimard nel 1949, sarà inserito dal tribunale del Sant'Uffizio nell'Indice dei libri proibiti e la prima traduzione italiana (firmata da Mario Andreose e Roberto Cantini per Il Saggiatore) arriverà solo nel 1961.

Si potrebbe approfondire la funzione della psicanalisi ne *L'arte della gioia* e dare conto del differente rapporto tra psicanalisi e letteratura, rispettivamente in Francia e in Italia. Per accenni, in attesa di una sede dove approfondire il ragionamento: per voce di Modesta, in dialogo con l'amica-amante Joyce, Sapienza rivendica «un'interpretazione non dogmatica della teoria freudiana che accolga i suggerimenti di psicanalisti eterodossi o gli apporti più recenti della sessuologia e della psicologia». ¹⁸ Un 'superamento' di Freud (o almeno di un Freud 'prescrittivo') che è anche esito di uno sforzo di sintesi impossibile tra dottrina marxista e dottrina psicanalitica, dunque tra rivolta sociale e rivolta sessuale. Seppure in Italia, in conseguenza anche al ritardo nella ricezione del dibattito psicanalitico,¹⁹ la prima sembri adombrare la seconda, l'indagine è ancora apertissima. È del 2019, edita da Carocci, la monografia di Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, *Letteratura e psicanalisi in Italia* (la cui Parte III è costituita da un censimento delle edizioni di Freud e Jung, tra il 1915 e il 1981, curata proprio da Domenico Scarpa). Tra i nomi degli autori che hanno mostrato di recepire le nuove sollecitazioni psicanalitiche – accanto a Pasolini, Bertolucci, Svevo, Saba, Gadda, Moravia, Volponi, Zanzotto – i soli femminili sono quelli di Elsa Morante e di Amelia Rosselli. Nel

¹⁶ Cfr. R. ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 8^e édition, 1992 (édition originale en 1958), 98-113; CAPRARO, *Une trahison «reconstructrice»...*, 9.

¹⁷ A. BERETTA ANGUISOLO, *Il romanzo francese di formazione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹⁸ C. IMBERTY, *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, «Narrativa», 30, 2008, 51-61: 55.

¹⁹ Si tenga presente come, nell'ambito della critica psicanalitica, il ritardo e le difficoltà incontrati nell'affermarsi in Italia possano essere ricondotti alla posizione di chiusura di Benedetto Croce nei confronti del *freudismo*. Le voci più significative, che tra gli anni '60 e '70 si muovono nel solco della tentata sintesi tra Marx e Freud, sono quelle di Giacomo Debenedetti, di Mario Lavagetto e di Francesco Orlando che, in *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, Einaudi, 1973), osserva i meccanismi linguistici alla luce degli studi di Jacques Lacan.

frattempo, in Francia, è l'avanguardia surrealista a filtrare l'impatto espressivo della nuova dottrina, l'attenzione nuova ai temi dell'isteria, della sessualità e della morte. Si tratta – come scrive Charles Mauron nella prefazione a *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* – di un'assimilazione affettiva,²⁰ che modificherà in modo profondo il gusto dei lettori francesi e che si situa in continuità con la tradizione dei poeti maledetti del XIX secolo, ma in conflitto con la psicanalisi ufficiale che ne disconoscerà, infatti, l'esperienza. Il che conduce però alla liberazione di un'istanza 'di desiderio' (in sede poetica e letteraria) che prende, per l'appunto, una direzione non scientifica e non dogmatica.

Un ulteriore aspetto, prima di passare alle conclusioni, è quello delle presenze francesi ne *L'arte della gioia*. Nel saggio *Goliarda Sapienza's 'French Connections'*,²¹ Charlotte Ross prende in esame aspetti della cultura francese che, in modo più o meno evidente, affiorano nella scrittura di Sapienza, a partire dal romanzo *Io, Jean Gabin* (pubblicato postumo nel 2010), dove la suggestione della cinematografia francese ibrida il dettato autobiografico. Ne *L'arte della gioia*, come rileva la studiosa, si colgono – accanto alle matrici teoriche del femminismo francese – elementi allusivi che rimandano a Parigi e alla Francia come immagini di un *altrove* di libertà intellettuale, politica e morale al quale Modesta tende e che orienta il suo percorso di «self-construction as an outsider». Un esempio su tutti: il luogo privilegiato dell'evoluzione della protagonista è la biblioteca dello zio Jacopo, rivoluzionario che ha vissuto a Parigi. E, come evidenzia Siriana Sgavichia, l'acquisizione della scrittura va di pari passo con l'immersione nei testi della tradizione filosofica del Settecento francese, dal *Candide* di Voltaire ai *Pensées sur l'interprétation de la nature* di Diderot.²²

Se i riferimenti francesi che percorrono l'opera venissero interpretati come un 'sistema di riconoscimento' che favorisce la 'modellizzazione' e dunque la ricezione e l'accoglienza nella *semiosfera* che li ha generati, si potrebbe forse ipotizzare di applicare estensivamente quell'effetto *en retour*, teorizzato da Simonetta Mazzoni Peruzzi a proposito del rapporto tra la cultura italiana e quella francese del Rinascimento.²³

Infine, quella che de Ceccatty definisce la «façon unique de décrire le monde et ses pulsions». Quando si parla della *lingua* del romanzo si fa spesso riferimento a una citazione, tratta dalle pagine che raccontano l'apprendistato letterario di Modesta, eleggendola a proiezione del programma 'morale' dell'autrice.

Modesta progetta la conquista della propria facoltà espressiva, attraverso la liberazione del linguaggio dalla stereotipia, dai cascami della tradizione e da un 'sistema della ripetizione' che agisce per auto-convalidarsi, rafforzando la retorica dell'acquiescenza e del sacrificio:

Ecco cosa dovevo fare: studiare le parole [...] e poi ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartarle per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggior frequenza, le più marce, come sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione.²⁴

²⁰ Cfr. C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* Paris, Corti, 1963 (trad. it. di M. Picchi, *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Milano, Il Saggiatore, 1966).

²¹ C. ROSS, *Goliarda Sapienza's 'French Connections'*, in *Goliarda Sapienza in context: intertextual relationships with Italian and European culture* a cura di A. Bazzoni, E. Bond, K. Wehling-Giorgi, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2016, 87-100.

²² Cfr. S. SGAVICCHIA, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2016, 122.

²³ Cfr. S. MAZZONI PERUZZI, *Boccaccio e la Francia*, in *Raccontare nel Mediterraneo*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, Alinea, 2003, 77-103.

²⁴ SAPIENZA, *L'arte della gioia...*, 450.

Se la partita è giocata dunque sul piano linguistico, se – come scrive Lara Michelacci – rivoluzione e guarigione coincidono (quasi psicanaliticamente) per mezzo della *terapia della parola*,²⁵ è curioso che tale processo abbia avuto la propria «chance d'exister» grazie della traduzione, il processo che più altamente interviene sul linguaggio. Linguaggio che, in ampie sezioni de *L'arte della gioia*, trae pregnanza da un elaborato sincretismo tra la morfosintassi dell'italiano e quella del siciliano, difficile da restituire in un'altra lingua.²⁶

È complesso stabilire, sulla scia di Adorno, in quale misura l'*equilibrio interno* e la *legge formale* de *L'arte della gioia* siano stati 'ripristinati' e in quale traditi dall'operazione editoriale francese, e quanto lo *spirito* dell'opera d'arte coincida con la sua *immanente mediazione*.

Secondo Imberty «il lirismo sensuale e gioioso che permea tutto il libro spiega *certamente* il successo che questo riscosse in Francia»²⁷ e, in effetti, è fuori di dubbio che non vi sia una contraddizione percepita tra la poetica *maudit* e il formidabile carattere di *roman optimiste, du bonheur*.

Modesta agisce nel segno della potenza liberatoria, pragmatica e rituale di un radioso *eudemonismo* e la sua avventura deve essere narrata senza sintesi e senza censure. Goliarda Sapienza, che definisce la propria opera «vero romanzo popolare *delle nostre idee*», sa che non può essere 'adattato' alla necessità editoriale, levigato o compendiato. Ne conosce, in definitiva, l'*irriducibilità* morale e materiale.

Consiste forse in questo – nell'*irriducibilità* e in una radicale e fiduciosa *non contraddizione* – lo *spirito originario* de *L'arte della gioia: objet volant*, avvistato in un cielo dove non vigeva la regola di identificarlo.

²⁵ L. MICHELACCI, *La storia come trasgressione. «L'arte della gioia» di Goliarda Sapienza*, Griseldaonline, 15/1, 2015. <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9141>

²⁶ A proposito della traduzione di Nathalie Castagné si rinvia alla tesi dottorale di Maria Valeria Bonaccorso, *L'acte de traduire L'arte della gioia* (Università degli studi di Catania, 2011) che solleva alcune ipotesi di traduzione alternativa, soprattutto relative alla possibilità di conservare le tonalità dialettali nella lingua francese.

²⁷ IMBERTY, *Gender e generi letterari...*, 58.

ALLIE GAMBLE
Stanford University

Riflettere, raccontare, lottare:
La lunga vita di Marianna Ucrìa e le interiorità sociali di Dacia Maraini

Le protagoniste di Dacia Maraini sono spesso costrette ad orientarsi in un mondo di strutture patriarcali a loro ostili, dannose per i loro corpi quanto per il loro io. In risposta alla violenza commessa contro di loro in diversi contesti sociali e culturali, le eroine di Maraini reintegrano e sfruttano a loro vantaggio elementi ostili del mondo esteriore. Tali elementi sono residui delle loro esperienze sociali: voci, racconti, memorie, pensieri di coloro coi quali interagiscono. Riflettendo su di essi allo scopo di approfondire la comprensione di sé stesse, questi personaggi usano gli spunti interiori di riflessione che ne emergono come punti di partenza per consolidare la propria identità personale, riconoscendosi come individualità in un contesto collettivo che porta verso la partecipazione politica attiva.

Facendo riferimento a tre romanzi della produzione marainiana (La lunga vita di Marianna Ucrìa, Donna in guerra e Voci) questo contributo esamina il modo in cui l'autrice raffigura gli elementi di natura discorsiva, narrativa e sociale alla base della costruzione del sé. Prendendo in considerazione le riflessioni di Cavarero sul ruolo centrale della voce, della narrazione e dell'inclinazione intersoggettiva dell'io, si sostiene che Maraini propone una pratica di riflessione interna attraverso la quale comprendere, narrare e orientare le dinamiche tra l'individuo e il suo mondo – tanto nelle esperienze delle protagoniste, quanto negli spazi testuali creati dall'autrice.

«I usually write to understand, not to explain».¹
[‘Di solito scrivo per capire, non per spiegare’]

Dacia Maraini

La ricerca della comprensione è al centro del lavoro intellettuale di Dacia Maraini: comprensione del sé e di quel mondo che tenta di limitarlo, danneggiarlo o abbracciarlo. Questa ricerca della comprensione si coniuga in Maraini con il suo fervente impegno femminista. Come nota Bellesia, tutti i suoi libri denunciano esplicitamente l'abuso costante delle donne e i crimini violenti commessi contro di loro.² I racconti di Maraini affrontano il problema della sistematica violenza contro le donne in diversi contesti sociali. Nei suoi testi le protagoniste attraversano un percorso di evoluzione personale verso una piena coscienza di sé che permette loro di riconoscere e combattere tale violenza, attraverso le interazioni interpersonali e l'azione politica.

Il progetto politico-letterario di Maraini si basa su una dialettica tra esposizione ad altri e riflessione dell'io su se stesso: attraverso il diretto coinvolgimento e l'attiva partecipazione nel mondo di coloro che le circondano, le protagoniste dei suoi testi arrivano a sviluppare la propria autocoscienza. Nelle opere di Maraini l'incontro con l'altro risuona per ogni strato dell'essere, dal corpo all'immaginario. Riconoscendo e affrontando correttamente quest'esposizione continua e le sue riverberazioni interne, le protagoniste gettano le fondamenta per lo sviluppo dell'autocoscienza: utilizzano quindi gli spazi della mente, o della memoria esternalizzata (il diario, il registratore), come dei siti preliminari in cui costruire la loro interazione con il mondo e la conseguente scoperta del sé.

¹ J. CHAFFEE, *Writing Like Breathing: An Interview with Dacia Maraini*, <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/writing-like-breathing-an-interview-with-dacia-maraini-jessie-chaffee> (2017).

² «All her books explicitly denounce the constant abuse of women and the violent crimes committed against them» - G. BELLESIA, *Variations on a Theme: Violence against Women in the Writings of Dacia Maraini*, in *The Pleasure of Writing*, a cura di R. Diaconescu-Blumenfeld-A. Testaferrì, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2000, 121.

In *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Adriana Cavarero propone l'atto della narrazione come un mezzo per riconoscere l'altro e attribuirgli un'unità attraverso la forma della sua storia; tale altro non sarebbe in grado di percepire la propria unità in assenza di un soggetto esterno che confermi la sua presenza nel mondo. L'individuo di Cavarero vive in una comunità, non in isolamento, e la sua autocoscienza si basa sulla sua consapevolezza degli altri, essendo la sua storia situata all'interno di un mondo composto da altri. Il racconto è un mezzo per il soggetto di riconoscere e narrare l'esperienza particolare dell'altro; quest'ultimo, essendo immerso all'interno della sua propria vita, non può avere il necessario distacco per narrare la sua stessa storia. Cavarero porta l'esempio di Ulisse, che piange nel sentire la sua storia raccontata da un narratore feace inconsapevole dell'identità dell'eroe greco: «Nel sentire la sua storia Ulisse... si commuove. Non solo perché dolorose sono le vicende narrate, ma perché quando le aveva vissute direttamente non ne aveva compreso il significato. Quasi che, agendo, fosse preso dalla contestualità degli accadimenti».³

L'atto della narrazione è fondamentale sia nel definire l'io, che nel rivelare le condizioni che danno forma all'esperienza dell'io. Narrando a un altro la sua storia, il soggetto è portato a riconoscere la propria condizione di soggetto unico all'interno di un mondo di soggetti unici, ma anche lo stato di contingenza implicito nel suo bisogno di essere raccontato. Il soggetto dipende quindi dalla presenza, e dal riconoscimento, degli altri per essere definito attraverso il dono del racconto; tale presenza è tuttavia complessa, riverberando oltre lo spazio materiale dell'incontro.

I tre romanzi *Donna in guerra* ('75), *La lunga vita di Marianna Ucrìa* ('90) e *Voci* ('94) si servono di un approccio stilisticamente diverso, ma ciascuno stabilisce il suo punto di partenza in un contesto di violenza contro le donne vissuto attraverso l'esperienza di una protagonista, tipicamente giovane. In *Donna in guerra* Giovanna viene stuprata una prima volta da suo marito, ed è successivamente vittima di violenza e tentato stupro da parte di uno sconosciuto; in *Voci* Michela è una giornalista al centro di un'indagine sul fenomeno sociale del femminicidio, un impegno professionale che diventa personale a causa dell'uccisione della sua vicina di casa, Angela; infine Marianna Ucrìa è una donna sordomuta, vittima di stupro incestuoso, e di un continuo complotto di negazione che minaccia di impedirle di scoprire la vera natura e causa della sua menomazione.

Il contesto sociale in cui le donne si trovano è quindi segnato da una virulenta misoginia superstrutturale che promulga la violenza sui corpi e le menti dei soggetti femminili. Come afferma una speaker radiofonica femminista nel trentaduesimo capitolo *Voci*, non si tratta solamente di una questione di perversione individuale: «L'odio contro le donne non l'hanno inventato loro, l'hanno respirato a scuola, nei libri, in chiesa, nei campi sportivi [...] E se la loro malattia prende la forma dell'aggressione contro le donne, è una malattia che fa la spia alle idee di un'epoca, di un paese, di un popolo».⁴

In *Donna in guerra*, i rari momenti di contatto diretto con la violenza misogina sono amplificati da un vasto sfondo di racconti di seconda mano, speculazioni e fantasie che cercano di sfruttare la narrazione come strumento per interpellare le ascoltatrici e contenere la loro soggettività.⁵ I racconti registrati da Vanna nel suo diario, dopo averli sentiti nella casa di Peppino Pizzocane, esplicitano il loro fine nel soggiogamento dell'altro femminile attraverso la minaccia della violenza. Questi racconti, forse la prova più chiara nel romanzo di «quanto sia radicata nell'immaginario maschile la

³ A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: Filosofia della narrazione*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1997, 28.

⁴ D. MARAINI, *Voci*, Milano, Rizzoli 1994, 173-174.

⁵ Per maggiori dettagli sull'interpellazione come strumento ideologico si veda L. ALTHUSSER, *Sull'ideologia*, Bari, Dedalo Libri, 1976.

posizione d'inferiorità della donna»,⁶ sono documentati nei minimi dettagli nel diario della protagonista: le voci dei figli diventano gesti vividamente rappresentati nelle pagine che narrano la vita di Vanna.

Sono racconti di stupri, narrati con spavalderia e soddisfazione. Un elemento di forte oralità li pervade, dando l'impressione di un tono quasi scherzoso, con un ritmo e una millantata familiarità tipica di certi racconti puerili: «ride ancora, intanto le tiro fuori un seno, era pure bello per una di cinquant'anni, dico: bel petto! okay! lei va con le dita ai bottoni dei pantaloni, dico: un momento baby, devo andare al cesso».⁷

Le voci dei giovani sono fedelmente catturate da Vanna nella sua trascrizione dei loro racconti. Se accettiamo la concezione del testo come ci viene presentata, con la sua struttura diaristica, Vanna torna a casa quella sera a trascrivere accuratamente queste parole impresse nella sua memoria, aggiungendo così un altro livello di proliferazione e risonanza alle loro minacce. La voce «armoniosa, suadente»⁸ di Gigi, e quella «calda e roca» di Toto⁹ riverberano nello spazio testuale in cui Vanna riflette su quello che ha appena vissuto. Il capofamiglia si siede «con occhi scintillanti come a dire: avete visto di cosa sono capaci i miei figli?».¹⁰

Come nota la Maraini stessa, citando De Beauvoir: «la donna si conosce e si sceglie non in quanto esiste di per sé, ma in quanto definita dall'uomo. Perciò viene descritta come gli uomini la sognano, perché il suo essere-per-gli-uomini è uno dei fattori essenziali della sua condizione concreta».¹¹ Nella trascrizione dei racconti dei figli di Pisacane, Vanna rivela il potenziale proliferativo di una narrazione imposta dall'altro.

Ma questa non è la fine della storia, piuttosto il suo inizio. Nonostante una implacabile cultura di violenza che permea sia la sfera domestica che quella pubblica, riprodotta e infusa con potenza significativa attraverso i veicoli del prestigio, della storia e della narrativa, le protagoniste di Maraini riescono a sfuggire a questo destino. Ma come riescono a resistere a questa persistente interpellanza alla passività o al sacrificio? Come riescono a imporre un livello di significazione necessario alle loro proprie esperienze? Come riescono a riconoscere, e poi raccontare, una verità oscurata dalle narrative di altri?

Un modo per ottenere questo risultato è fornire delle narrative alternative. Gli uomini non sono gli unici, e nemmeno i principali, narratori le cui voci sono ritrasmesse da Giovanna. Tota e Giottina sono le prime figure menzionate nel diario a diffondere racconti che poi vengono trascritti in modo cospicuo sulle pagine del suo diario. Queste due donne di estrazione proletaria, originarie dell'isola dove Vanna e suo marito passano le vacanze, accolgono Vanna nello spazio mistico della lavanderia dove lavora Giottina, «una stanza lunga e buia, ricavata da una grotta scavata nel tufo»,¹² piena di vapore e calore, un ventre nel quale esse intrecciano racconti bizzarri e fantastici che brulicano di sesso. Le storie sono raccontate con ingegno, a cavallo tra dicerie e incantesimi. I testi girano intorno alle perversioni dei ricchi, una rapace sessualità femminile, donne che vanno a letto con altre donne, mariti soggiogati. Le allusioni sovversive del racconto non sono solamente sessuali;

⁶ M.G. SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pietermaritzburg, University of South Africa, 1993, 214.

⁷ D. MARAINI, *Donna in guerra*, Torino, Einaudi, 1975, 35.

⁸ Ivi, 32.

⁹ Ivi, 33.

¹⁰ Ivi, 35.

¹¹ D. MARAINI, *Nota Critica*, in *Donne in poesia, Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, a cura di B. Frabotta, Roma, Savelli spa, 1976, 31.

¹² MARAINI, *Donna in guerra...*, 9.

una domestica ozia e si diverte con la moglie mentre il marito rema come un galeotto, «la camicia zuppetta insudorata».¹³ Per le donne povere del paese che, come il marito narrato, faticano e sudano nel calore della lavanderia, quest'immagine è quasi rivoluzionaria.

Vanna sente l'effetto di queste storie, e riconosce il suo bisogno di ascoltarle: «so che tornerò. È un teatro buio e afoso dove si improvvisano inquietanti giochi dell'immaginazione».¹⁴ Vale la pena sottolineare quest'impatto apparente, la profondità alla quale le loro voci affondano nella sua coscienza. È nelle parole di Tota che il lettore incontra per la prima volta il nome di Vanna,¹⁵ e alla fine della loro amicizia le voci delle due donne emergono spontaneamente dal testo, non più mediate da quella di Vanna nel suo diario.

Le lettere che le donne trovano insieme al cadavere di Giorgia Ringrose rappresentano un esempio della riproduzione di un racconto altrui. Nel buio della piccola capanna della defunta americana, le due amiche insistono che Vanna traduca per loro le lettere in inglese indirizzate a Giorgia: «Leggi Vannina... Leggi Vannina... Vai avanti Vannina, leggi».¹⁶ Esse raccontano del fallimento del matrimonio di suo figlio, e della morte del neonato di quest'ultimo. Verranno poi trascritte integralmente nel diario di Vanna, dopo essere state lette ad alta voce al momento del loro ritrovamento, e aver provocato una reazione empatica in Tota e Giottina.¹⁷

Quello di Vanna è un gesto di ricezione e narrazione che ricorda il pensiero di Cavarero e la sua proposta di raccontare la vita di qualcuno a quella persona come modo per rendere l'esperienza casuale della vita una narrativa coerente.¹⁸ Sebbene in questo caso il gesto di Tota e Giottina sia chiaramente un compromesso – Giorgia è già morta, e l'unica conoscenza di lei che le donne possono avere arriva attraverso le parole di suo figlio nelle lettere – esse si offrono comunque come pubblico per ascoltare le tracce residue della storia dell'americana. In questa vicenda il ruolo di Vanna è cruciale: lei sa leggere l'inglese, ed è quindi capace di raccontare il testo alle altre donne; successivamente Vanna documenta l'esperienza nel suo diario, fornendo così a Giorgia un altro spazio intimo in cui essere raccontata e ricevuta.

Nonostante questo episodio non contenga un'esplicita componente ideologica, esso rivela la funzione del diario di Vanna come simbolo e veicolo della sua coscienza. Trascrivendo le voci di altri nel diario, Maraini non solo esamina la lotta per il controllo della soggettività femminile, ma fa anche della sua protagonista una ri-narratrice di storie, che nello spazio riflessivo del diario può agire sia come colei che racconta che come colei che ascolta. Giungendo da una distanza incolumabile, il racconto della vita dell'americana si frammenta: perfino nella voce di suo figlio, che parla solamente di vicende personali, si trova qualcosa che offre un riconoscimento alla vita di Giorgia, prendendo atto della sua presenza nel mondo.

Si trovano temi simili in *Voci*, che rende ancora più esplicito il significato della voce come strumento relazionale, funzione esplicitata dalle narrazioni indirette in *Donna in guerra*. La protagonista Michela è «avida di voci»,¹⁹ ipersensibile alle loro particolarità e alle correnti di significato che si possono rivelare sotto la superficie scivolosa della lingua. Secondo Cavarero nel

¹³ Ivi, 13.

¹⁴ Ivi, 14.

¹⁵ Ivi, 10.

¹⁶ Ivi, 79.

¹⁷ «Ho sentito un singhiozzo. Ho alzato gli occhi. Giottina stava piangendo», ivi, 80.

¹⁸ «Chi narra non solo intrattiene e incanta, come Sheherazade, ma regala ai protagonisti delle sue storie la loro cicogna... un disegno, un 'destino', una figura irripetibile della nostra esistenza.», CAVARERO, *Tu che mi guardi...*, 10.

¹⁹ MARAINI, *Voci...*, 69.

suo libro *A più voci: filosofia dell'espressione umana*, la voce «smaschera [...] la parola che la maschera. La parola può dire tutto e il suo contrario. La voce, qualsiasi cosa dica, comunica invece, prima di tutto e sempre, una sola cosa: l'unicità di chi la emette».²⁰

Come nel caso dei racconti raccolti in *Donna in guerra*, in *Voci* la Maraini si rivela sensibile al potere ambiguo della voce sia come strumento della persuasione, che come segno di un io che dipende dalla presenza di altri. Diverse voci assalgono, assillano e tentano di sedurre Michela; sarà tuttavia attraverso questa esposizione e queste interazioni che riuscirà a risolvere il mistero della morte di Angela: «La mia vita ormai sembra fatta solo di voci estranee che cerco di decifrare, di analizzare».²¹

Cruciale, però, è il fatto che la conoscenza venga rilevata *non* solamente nel momento di contatto immediato con l'altro. Come Vanna con il suo diario, Michela continua a riflettere su, e interagire con, le tracce di altri in uno spazio privato dedicato alla narrazione e alla comprensione: nel suo caso un registratore vocale Nagra.

Ancora una volta, questo processo di ricezione e significazione viene rifratto e ripetuto attraverso più livelli del testo. Scoprendo la storia di Angela, Michela recupera parte della sua. Alla fine, la sua scoperta di sé condurrà a sua volta alla scoperta di altri, sia intra- che extra-diegeticamente. I lettori di *Voci* saranno duplicati nel progetto di Michela alla fine del romanzo, quando decide di scrivere un libro basato sulla sua ricerca sul femminicidio.

Nei romanzi di Maraini la zona immediata dell'incontro diventa solamente *una* dimensione dell'interazione tra l'io e l'altro. All'interno di un diario, una registrazione, oppure dentro lo spazio ambiguo tra memoria e immaginazione, si può ancora comunicare con gli altri.²²

A questo punto, si può cominciare a formulare più chiaramente il percorso che porta all'autocoscienza, e successivamente all'azione politica. I racconti e le voci sono armi ideologiche per imporre un significato sul mondo, e al tempo stesso sono correnti di soggettività individuale. Sempre intrecciate con quelle di una pluralità di altri, le nostre azioni dipendono dal mondo, e il mondo dipende dalle nostre azioni. Come scrive Hannah Arendt, interlocutrice principale della Cavarero, «non esiste in questo mondo nulla e nessuno il cui essere stesso non presupponga uno spettatore... la pluralità è la legge della terra».²³

I testi di Maraini prendono sul serio questa pluralità, e considerano sia il suo potenziale distruttivo che il potenziale liberatore. Nei suoi testi la coscienza si sviluppa a partire da una dialettica tra l'attenzione agli altri e la riflessione sul sé che tra essi si rivela. Il momento di contatto con l'altro trabocca di significato potenziale, che poi riverbera attraverso le profondità nascoste del nostro essere – profondità che nella scrittura di Maraini, come hanno notato diversi critici,²⁴ spesso rendono indistinto il confine tra il corpo e la mente. Questo fenomeno di riverberazione, o di *interiorità sociale*, rivela la possibilità per l'esperienza della pluralità di estendersi oltre l'immediato, e di venire ricreata nello spazio del testo, della memoria, della mente e del corpo.

²⁰ A. CAVARERO, *A più voci: filosofia dell'espressione umana*, Milano, Feltrinelli, 2003, 33.

²¹ MARAINI, *Voci...*, 105.

²² «Aprò il Nagra e ascolto le parole di Elia. A sentirla su nastro, la voce suona artefatta, come un ferro battuto e ribattuto a caldo, fino a tirarne fuori la forma voluta. Dal vivo sembrava più arresa e sincera; evidentemente il suo corpo mi mandava dei segnali diversi da quelli della sua voce. Lasciata sola, torna quella che avrei potuto ascoltare se avessi chiuso gli occhi: una voce circospetta e studiata, con una intenzione disperata di seduzione», *ivi*, 235.

²³ H. ARENDT, *La vita della mente*, Bologna, Il Mulino, 1987, 99.

²⁴ Si veda SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura...*, R. DIACONESCU-BLUMENFELD, *Body as Will: Incarnate Voice* e D. MARAINI, *Reflections on the Logical and Illogical Bodies of My Sexual Compatriots in The Pleasure of Writing...*

La lunga vita di Marianna Ucrìa offre gli esempi più eclatanti delle possibilità dell'interiorità sociale. Marianna, ragazza sordomuta alla quale sono state negate memorie ed esperienze, è un simbolo potente della condizione che Maraini definisce la 'preistoria femminile'.²⁵ I mezzi tradizionali attraverso i quali Marianna potrebbe stabilire un rapporto con la pluralità sono stati fisicamente troncati.

Eppure la protagonista del romanzo riesce a recuperare non solamente dei mezzi d'espressione, interagendo con altri e venendo coinvolta sempre di più nell'azione politica attraverso la scrittura, ma riesce anche a recuperare la sua stessa esperienza. Ci riesce non solo scrivendo, ma anche ascoltando ed esponendosi ai pensieri di altri – pensieri che poi sono trascritti parola per parola nel testo del romanzo. Attraverso un fenomeno inspiegabile, Marianna riesce ad immaginare il modo in cui essa appare agli altri, leggendone i pensieri, prevedendo o recuperando la percezione che essi hanno di lei.

Questa povera mutola a quarant'anni, con quelle carni bianche e lisce... chissà che confusione tiene in testa... sempre a leggere libri... sempre dietro alle parole scritte... c'è qualcosa di ridicolo in questa smania di capire... sempre in punta di forchetta, in punta di naso, in punta di sedia... non sanno godersi la vita queste aristocratiche di oggi, si impicciano di tutto, non conoscono l'umiltà, preferiscono la lettura alla preghiera... una duchessa mutola, figuriamoci! ... eppure qualcosa che riluce nel suo viso c'è... povera anima... bisogna compatirla, è stata disgraziata, tutta testa e niente corpo[...] «Moderate i vostri pensieri!» scrive Marianna a don Pericle che legge stupito non sapendo come interpretare il rimprovero. Alza gli occhi pacifici sulla duchessa che gli accenna un piccolo sorriso malizioso e lo precede su per le scale.²⁶

Questo fenomeno, apparentemente straordinario in un romanzo storico altrimenti credibile, è stato generalmente notato dalla critica solamente *en passant*, ma non analizzato per le sue potenziali implicazioni rivelatorie. Questa capacità di Marianna risale allo stesso periodo semi-rimosso del suo trauma,²⁷ ed è caratterizzata nel testo dalla stessa attenzione all'oralità che si trova nelle voci e racconti che reverberano per le pagine di *Voci e Donna in guerra*.

L'interiorità sociale di Marianna, la sua accoglienza intuitiva degli altri nello spazio interiore della sua mente, va oltre la creazione della possibilità di un'apparente presenza dei *loro* veri sé davanti a *lei*. Offre anche un palcoscenico su cui *lei* potrà apparire davanti a *loro*, permettendo un miracoloso ricupero del momento auto-constitutivo dell'esposizione di sé davanti a una pluralità di altri. Sarà in questo modo che, attraverso i pensieri letti nello sguardo del fratello, finalmente recupererà il ricordo dell'evento all'origine della sua menomazione – lo stupro commesso dallo zio, che diventerà poi suo marito.

Adesso che le prende? [...] ...guardate la signora sorella Marianna con quel pallore da lattante, quella bocca morbida... qualcosa gli dice che è tutto da inventare in lei... [...] che leprotta era da piccola, tutta paura e allegria... ma è vero, parlava quando aveva quattro, forse cinque anni... lo ricorda benissimo e ricorda quel sussurrare in famiglia, quel serrarsi di bocche atterrite... ma perché? Cosa cavolo stava succedendo in quei labirinti di via Alloro? una sera si erano sentiti dei gridi da accapponare la pelle e Marianna con le gambe sporche di sangue era stata portata via, si trascinata dal padre e da Raffaele Cuffa, strana l'assenza delle donne... il

²⁵ S. ANDERLINI-D. MARAINI-T. BENNET, *Intervien: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine*, «Diacritics», XXI (1991), 2, 148-160: 159.

²⁶ D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990, 162.

²⁷ «Da piccola coglieva delle frasi, dei pezzi di pensieri sparsi ma erano sempre scoperte casuali, imprevedute», *ivi*, 64.

fatto è che sì, ora lo ricorda, lo zio Pietro, quel capraro maledetto, l'aveva assalita e lasciata mezza morta [...]

E dopo, sì dopo, quando Marianna era guarita, si era visto che non parlava più, come se, zac, le avessero tagliato la lingua... [...] La piccola testa ha cancellato ogni cosa... non sa... e forse è meglio così, lasciamola nell'ignoranza, povera mutola...».²⁸

La pluralità della nostra natura implica un costante stato di interdipendenza. Tale interdipendenza riecheggia dall'immediato attraverso ogni nicchia e cavo del nostro essere. Sempre immersi nel mondo degli altri, anche prima di accorgercene, non possiamo negare il potere di significazione dettato dalla loro presenza, né tanto meno dobbiamo negarlo. Benché quest'esperienza di esposizione sia spesso dolorosa, essendo difficile per l'io riconoscere quanto l'altro condizioni la sua capacità di riconoscersi o definirsi, è comunque un flusso nel quale immergersi.

Le protagoniste della Maraini non possono fare a meno d'inclinarsi verso gli altri, di raccogliere le tracce di questi altri dentro sé stesse, nelle riverberazioni che poi riproducono nelle pagine dei loro diari o nelle loro menti. Questo processo di avvicinamento all'altro, raccogliendo e riflettendo sulle sue storie per poi creare qualcosa di nuovo e unico, che a sua volta viene poi nuovamente condiviso con la pluralità, diventa nei romanzi di Dacia Maraini un paradigma per la scrittura,²⁹ per l'essere donna, e per la struttura dialettica della coscienza in sé.

Nella sua formulazione della scrittura e della soggettività femminile come fondate sulla ricezione dell'altro e sulla relazione con esso, Maraini richiama ancora una volta ai ragionamenti della Cavarero sulla struttura base del nostro essere. Nel suo libro *Inclinazioni, critica della rettitudine*, la filosofa considera la possibilità di proporre una configurazione relazionale alternativa a quella del soggetto kantiano rigido e autonomo. Questa nuova postura relazionale è quella dell'inclinazione, un'apertura dell'io all'altro, un modello ontologico, politico ed etico che afferma la natura dipendente e spesso asimmetrica del nostro rapporto con il mondo.

Una mossa di Cavarero che ricorda le metafore marainiane del testo-come-ventre è quella di proporre la madre come figura principale per comunicare questo modello relazionale. Cavarero accosta così l'inclinazione verso l'altro con la scena della natalità, sito dell'inizio, dell'ingresso sul palcoscenico del mondo, che deve sempre verificarsi in presenza di un altro. Così la nostra esposizione agli altri, e la nostra ricezione della loro apparizione davanti a noi, vengono esplicitamente costituite come base di un processo reciproco e fondamentalmente generativo. Un approccio diverso segnerebbe una negazione di ciò che ci lega insieme, ciò che ci rende unici.³⁰

²⁸ Ivi, 209-210.

²⁹ «Uno scrittore in fondo è sempre un raccoglitore di voci. Eppure la ricerca, la raccolta, hanno una grande tradizione femminile: nelle società antiche la donna si occupava della raccolta dei cibi, dei frutti, dei piccoli animali, mentre l'uomo si avventurava nella foresta per cacciare i grossi animali considerati anche nemici pericolosi. Quella maschile era una continua, ossessiva educazione alla soppressione del corpo nemico, alla Guerra. La letteratura, però, l'arte del racconto ha bisogno di pace e tranquillità, è più vicina alla raccolta che alla caccia. Si tratta di chinarsi sui personaggi per ascoltare le loro voci, a volte così sottili e pudiche da risultare quasi mute.», S. CESARI, *La cipolla era un sogno celeste. Intervista con Dacia Maraini*, in *Dedica a Dacia Maraini*, Pordenone, LINT-Editoriale Associati, 2000, 42-43.

³⁰ «L'inclinazione materna, in quanto postura legata allo scenario della natalità, può diventare lo schematismo fondamentale, il gesto disegnatore di una nuova geometria posturale che non solo piega sull'altro il soggetto ma evidenzia il loro rapporto come strutturalmente asimmetrico [...] Schemi basati sulla verticalità e la simmetria risultano, qui, in sostanza, un'anomalia; e l'idea di "un soggetto che si sorregge da solo, che cerca di riassembleare la propria vaneggiata interezza, a costo di negare la propria vulnerabilità, la propria dipendenza, il proprio essere esposto" (n.d.a. *Vite precarie*, Judith Butler), risulta un patetico abbaglio», A. CAVARERO,

Ciò che Maraini aggiunge a questa formulazione è il potere del racconto, dell'immaginazione, delle storie, di riprodurre questa geometria relazionale andando oltre l'incontro immediato con l'altro. Le sue interiorità sociali sono riflessioni sul potere degli altri di condizionare la nostra esperienza della realtà e il significato che ne deriviamo; al tempo stesso, esse affermano il potenziale dell'immaginazione, della memoria, del corpo e del testo, di divenire siti di una riflessione su tale condizione relazionale. Queste riflessioni possono quindi prendere la forma di una ri-narrazione, la quale può a sua volta diventare prassi.

Maraini costruisce uno spazio letterario che, ponendosi come mediatore tra l'esperienza del soggetto narrato e quella del destinatario della narrazione, contribuisce alla configurazione delle loro soggettività individuali. Le possibilità di emancipazione che ne derivano sono sia politiche che letterarie. Nei suoi testi, i soggetti femminili possono riconoscere e interagire con l'altro, nonostante delle barriere apparentemente totalizzanti, ottenendo da quest'attenzione riflessiva un potenziale di auto-scoperta e attualizzazione: non tutti i silenzi sono assordanti, o definitivi.

Maraini si inserisce nella conversazione relativa al canone, offrendo una prospettiva relativa al bisogno di riconoscere una preistoria femminile sinora ignorata. La questione del canone per Maraini è quindi legata alla relazione tra il presente e il passato: le voci delle donne sono state tradizionalmente escluse dalla comunità culturale nazionale, e conseguentemente dall'influenza che quest'ultima ha esercitato ed esercita tutt'oggi. Recuperando narrative femminili sinora dimenticate, attraverso una collaborazione dinamica e intersoggettiva, Maraini affronta tale assenza storica dimostrando come qualsiasi isolamento forzato o silenzio imposto sia prima o poi destinato a fallire.

ALESSIA SCACCHI
Sapienza Università di Roma

Bibliografia delle autrici del Novecento: il canone in ombra

La Bibliografia delle autrici del Novecento, volume edito nel 2020, ha portato alla luce gran parte del sommerso letterario novecentesco. Nato dalla consapevolezza che il canone della letteratura italiana attualmente in uso è una rappresentazione parziale, il volume di cui si documentano genesi e ragioni critiche, tenta di ridisegnare la mappa di quelle zone d'ombra del canone che oggi – nell'ottica dell'Agenda 2030 dell'ONU – è ancora più rilevante illuminare. Per ottenere una qualche parità di genere anche in ambito umanistico, infatti, è necessario rivedere i confini e tentare attraversamenti delle opere pubblicate, sia in una dimensione di riscoperta libera dei soggetti della scrittura, sia in un'ottica di posizionamento e approfondimento rispetto al contesto e al fatto letterario.

Nessuno strumento, fino ad oggi, ha unito il rigore scientifico alla ideazione e realizzazione di una bibliografia delle scritture sistematicamente estromesse dal canone del Novecento letterario italiano, un'epoca in cui la società era estremamente solida, seguendo la definizione di Baumann.¹ L'estromissione delle scrittrici, del loro lavoro narrativo e poetico, sembra tanto più colpevole visto che si era consolidata nel tempo, anche grazie a una selezione di soli autori nelle prime antologie della letteratura italiana post-risorgimentale.² Questi strumenti, infatti, declinavano l'orizzonte critico al maschile e al contempo divenivano fonti per la ricostruzione storiografica successiva.

In anni di grande fermento culturale, anni in cui l'editoria nascente della nuova Italia si andava definendo e le scelte editoriali demarcavano i confini culturali comuni, una presenza diffusa e vitale come quella delle autrici fu estromessa e conseguentemente posta in ombra dalla produzione critica. Molte erano le scrittrici che pubblicavano opere d'ingegno – dai romanzi alle raccolte di novelle, dalle opere poetiche alla letteratura per l'infanzia, dalle antologie per le scuole alle letture critiche – ma la loro presenza scompariva.

Oggi la critica ha l'onere, ma anche l'onore, di sopperire all'assenza di quelle scritture primo novecentesche ricostruendo una mappa tutta da disegnare in cui, come geografi, ci si trova ad esplorare una produzione variegata, non sempre definibile entro specifici generi letterari. L'obiettivo è quindi il sostanziale ripensamento metodologico che conduca alla ricostruzione di un canone in ombra, a partire dai dati contenuti nel volume *Bibliografia delle autrici del Novecento*.³

A dire il vero, le parole contenute in una qualsiasi bibliografia rischiano di risultare ideologicamente disorientate, come sosteneva Saramago,⁴ ma esse lo sono ancor di più rispetto a quelle contenute in ogni singolo testo letterario. Quindi, nel costruire e rendere fruibile un insieme di dati bibliografici è auspicabile determinare – come già proposto da Lotman in altro contesto – la grandezza della sua entropia e mirare a recuperare la complessa costruzione extratestuale.⁵ La prospettiva analitica prescelta per la ricerca bibliografica è quindi fondamentale per inquadrare ed interpretare il panorama ricchissimo della produzione letteraria delle narratrici novecentesche.

¹ Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, a cura di S. Minucci, Roma, Laterza, 2012.

² Tra le più note: F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870.

³ A. SCACCHI, *Bibliografia delle autrici del Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 2020.

⁴ J. SARAMAGO, *Storia dell'assedio di Lisbona*, Torino, Einaudi, 2000, 167; facendo riferimento in particolare alle opere della tradizione letteraria portoghese.

⁵ J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, 66.

1. Una scelta metodologica

Durante l'intervista con la scrittrice Sandra Petrignani intitolata *La sfortuna di essere seri*, Anna Banti sostiene come la sorte avversa sia quella per cui una scrittrice venga: «citata nelle enciclopedie, [...] nelle antologie» e nonostante ciò sia «comunque emarginata. La diranno grande fra le altre scrittrici ma non la equipareranno agli scrittori».⁶ Del resto, anche Simone de Beauvoir, in *Memorie d'una ragazza perbene*, aveva affermato che la letteratura avrebbe assicurato «un'immortalità che avrebbe compensato l'eternità perduta»⁷ quella che non prevedeva un Dio che l'amasse, tramite la scrittura avrebbe potuto bruciare in milioni di cuori. Emerge anche dalla *Bibliografia*⁸ la medesima difficoltà e al contempo speranza.

Le autrici che vi compaiono sono più di duecento: a inizio secolo sembrano perseguire la professione della scrittura maggiormente donne umili e non sposate, per un riscatto personale; la borghesia tollera tale pratica artistica perché considerata dilettantistica.

Eppure sono loro, individui ancora distanti dai luoghi di potere e dalle istituzioni, da essi allontanate, che rivestono un ruolo sociale che si modifica al mutare della situazione contingente: in questo secolo, del resto, cambia lo statuto e l'immagine stessa delle donne tutte, ma in particolare quello delle scrittrici. Strette nella morsa che Marcelle Marini dichiara «il doppio imperativo contraddittorio»⁹ le autrici sono al contempo professioniste della cultura e attrici del mutamento sociale, con buona pace della schizofrenia tutta femminile che le vuole al contempo mogli, madri e lavoratrici.

Sono proprio queste donne che tentano di superare la violenza simbolica cui sono sottoposte quando entrano nel campo socioculturale: per mezzo del loro potenziale creativo inespresso, popolano quello che il canone non vede, la parte opacizzata dal mainstream letterario.

La metafora dell'ombra qui e in letteratura è tra le più utilizzate e si dipana nel tempo come la storia di un enigma. Da Platone a Galileo – secondo Roberto Casati –¹⁰ se si assume come sorgente luminosa lo sguardo degli studiosi, in particolare di quelli che lavorano sulla letteratura novecentesca, si osserva che tra lo spazio di proiezione della luce e il piano analitico si genera un'estensione circoscritta ma opaca. Ovvero, è evidente che il campo di studi dato è il piano e il punto di vista di chi lo studia genera il cono d'ombra: è impossibile negare che sia interposto tra i due un soggetto o un insieme di soggettività che hanno prodotto una porzione di piano non illuminata. L'ombra propria prodotta dal canone, visibile per così dire 'in chiaro' da molti anni, ha generato come conseguenza un'area piuttosto ampia occupata da un'ombra portata costituita dal rimosso. Ne fanno parte quei nomi che non sono entrati a far parte del canone, questo per varie ragioni tra cui presunti meriti e limiti, anche strettamente connessi al genere.

Tuttavia, fin quando la questione del riconoscimento e dell'inclusione rimangono solamente problemi di codifica, di traduzione del mondo – come sostiene Storini nel volume *Il secchio di Duchamp* –¹¹ la letteratura continua a proiettare attraverso il tempo una visione egemonica. Tale

⁶ S. PETRIGNANI, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 2022, 105.

⁷ S. DE BEAUVOIR, *Memorie d'una ragazza perbene*, a cura di B. Fonzi, Torino, Einaudi, 2016, 168.

⁸ SCACCHI, *Bibliografia delle autrici...*

⁹ Nel saggio: M. MARINI, *Il ruolo delle donne nella produzione culturale. L'esempio della Francia*, in *Storia delle donne. Il Novecento*, a cura di G. Duby-M. Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1992, 346.

¹⁰ Che ne discute ampiamente nel volume: R. CASATI, *La scoperta dell'ombra: da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Milano, Mondadori, 2001.

¹¹ M.C. STORINI, *Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*, Pisa, Pacini, 2016, 33.

processo percettivo del tutto parziale si tramanda e quindi si irrobustisce, tanto da trasformarsi in una costante inattaccabile, inavvicinabile: si vedano, in merito, le numerose relazioni enunciate durante il convegno di cui qui si pubblicano gli atti. La bibliografia, per queste ragioni, riduce lo spazio in ombra. Così, anche il racconto del sistema letterario tradizionale cambia, nonostante si sia fissato nel tempo a partire dalle autorevoli opere di interpreti quali De Sanctis e Croce; nelle antologie e nelle storie letterarie ‘nobili’ al più si parlava di un pulviscolo di romanzatrici instancabili, stando a quanto scriveva Benedetto Croce nella sua *Letteratura della Nuova Italia*.¹²

Questi sparuti nomi sono soltanto una minima porzione di spazio letterario non illuminata; ad oggi essa non si configura certo come un inverso rispetto al canone tradizionale, poiché non si caratterizza solamente per essere il suo contrario, è piuttosto una parte protetta da noncuranza e ignoranza, frutto celato dei germogli generati dagli stessi semi letterari. Può essere interpretato quindi come un canone inverso? Ciò non è possibile, stando a quanto emerge dalle prospettive queer illustrate nel volume curato da Lo Iacono e Arfini¹³ che dell’inversione culturale trattano diffusamente.

Mentre invece è più plausibile l’idea che si sia venuta a creare una sorta di limbo, estromesso dalla trattatistica scientifica e che questo insieme sia rimasto apparentemente inesistente negli anni. Infatti, quella parte di racconto è rimasta non esibita alla luce per lungo tempo, quindi – per dirla con Riccardo Reim – ha costituito una sorta di inesorabile controcanto.¹⁴

Nonostante i nomi dei grandi della letteratura del bel paese siano confermati negli anni, perfino dalle linee programmatiche dell’apprendimento della Letteratura italiana nelle scuole, nonché dagli spazi limitati che rivestono gli studi di genere in ambito accademico, le pubblicazioni indicizzate nel volume *Bibliografia delle autrici del Novecento* sono oggi un dato materiale, un elemento numerico inoppugnabile a sostegno dello studio di questo periodo storico-letterario. Grazie alla mole di nomi veicolati dal volume si è dunque in grado di ridurre il cono d’ombra provocato dal canone e si può, in tal modo, ridefinire i confini del possibile narrativo e del poetico novecentesco in senso lato.

Certamente questo è avvenuto nel tempo, e con esso si sono modificate anche le coordinate metodologiche della riscoperta, consentendo un logoramento lento ma inesorabile dei confini dell’ombra. A giudicare da ciò che sostiene Anne Sauvy nel 1986¹⁵ anche la produzione letteraria delle italiane può essere considerata e interpretata ricorrendo alla storia delle edizioni, seppure la studiosa francese analizzi esclusivamente le autrici francofone.

Invece di interrogare gli immaginari poetici o interpretare i testi, per colmare il vuoto si può scegliere di rendere conto di una sistematizzazione del materiale letterario pubblicato, seppure in maniera fin troppo metodica. Allora le carte d’archivio, gli spogli, gli orizzonti editoriali, la conservazione, l’innovazione, la costruzione e la decostruzione, insieme ai concetti di stabilità e di equità, rappresentano il fulcro del lavoro di ricerca. È un modo questo di ridisegnare una nuova mappa, non esaustiva certamente, ma tanto ampia da sembrare imparziale. Bibliografia e sistematicità rappresentano così le due linee di ricerca portanti, come fossero due binari ermeneutici paralleli. Questo perché, quando si osserva la complessità dell’offerta editoriale del periodo che va dal 1881 al 2001, si attraversano fasi storiche differenti; esse partono dall’anno in cui Anna Maria Mazzioli e Paolina Schiff fondarono la *Lega promotrice degli interessi femminili*, per concludersi con

¹² B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici. I-VI*, Bari, Laterza (pubblicata a partire dal 1914).

¹³ *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, a cura di C. Lo Iacono-E. Arfini, Pisa, ETS, 2012.

¹⁴ R. REIM, *Controcanto. Novelle femminili dell’Ottocento italiano*, Roma, Sovera, 1991.

¹⁵ A. SAUVY, *La littérature et les femmes*, in R. CHARTIER, *Historie de l’édition française*, vol. IV, 1900-1950, Paris, Promodis, 1986.

l'anno in cui l'Occidente e tutto il mondo abbandonarono le proprie sicurezze a causa di una serie contemporanea di attentati. Dall'analisi dei dati si può dedurre, quindi, che la scrittura delle donne faccia da controcanto a tutto ciò e che, spesso, essa faccia da contrappasso all'evoluzione cronologica degli eventi.

2. Confini e attraversamenti

Una volta delimitato il perimetro dell'indagine, la questione scientificamente più rilevante è data dalla scelta delle fonti bibliografiche affidabili, mutate progressivamente in quanto a tipologia e consistenza. Infatti, la documentazione che negli anni Novanta era cartacea, oggi è consultabile tramite diversi strumenti, uno dei quali è l'OPAC del Servizio Bibliotecario Nazionale,¹⁶ disponibile online. Un ottimo mezzo esplorativo, del tutto imperfetto, affidato alla competenza di compilatori i quali, spesso anche inconsapevolmente, creano voci limitatamente attendibili. Per ovviare a questi limiti è stato utilizzato un tool sviluppato dalla Chicago University come verifica e integrazione dei dati: IWW-Italian Women Writers.¹⁷ Il dataBase in questione indicizza, infatti, le scrittrici italiane dalle origini ai nostri giorni fornendo un utile strumento di riscontro.

La strada dell'analogico, quindi, fondamento primo della ricerca, ha stretto un legame forte con l'analisi automatica degli strumenti disponibili in rete. Le informazioni, così setacciate entro una rete a maglie sempre più fini, hanno consentito di validare le ipotesi interpretative, come con l'uso del ventilabro di Ulisse.¹⁸ I confini della bibliografia, rappresentati dagli estremi cronologici, si sono sovrapposti alle soglie del possibile emerse grazie agli strumenti software utilizzati: SBN e IWW hanno consentito di ridisegnare la mappa del letterario novecentesco.

Questo necessario lavoro di scavo veniva suggerito già da Alberto Asor Rosa quando, nella ben nota storia della letteratura italiana, indicava come preferibile una «ricognizione a parte»¹⁹ della produzione letteraria delle donne, sottolineando come fossero loro stesse a marcare una specifica e differente identità. Eppure il critico riconosceva alle voci citate nella propria opera una specifica eccezionalità che, proprio per questo, rischiava di relegare nomi e opere nel novero dell'eccentrico, del particolare, quand'anche peggio in un ghetto.

Al contrario, come già sosteneva Zancan grazie al lavoro sulle fonti d'archivio, numerose sono le autrici che si immettono consapevolmente nel flusso letterario novecentesco proponendo opere in linea con il gusto contemporaneo: sia per le tematiche affrontate, sia per i generi apparentemente utilizzati. Donne di successo, nomi noti e ampiamente pubblicizzati dal marketing editoriale del secolo breve. Nonostante ciò, simili figure di scrittrici per scelta e per mestiere permangono «esterne alla tradizione della nostra letteratura».²⁰

Questa estromissione avviene nonostante molte donne – tra cui le intellettuali Matilde Serao, Grazia Deledda, Elsa Morante con i loro romanzi – abbiano occupato un ruolo di rilievo nell'opera di alfabetizzazione delle nuove generazioni. All'ardua finalità pedagogica si dedicano, del resto,

¹⁶ L'OPAC (Online Public Access Catalogue) del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) è lo strumento principale, di recente modificato nell'infrastruttura e nelle modalità di reperimento delle informazioni. Si consulti l'indirizzo <https://opac.sbn.it/>.

¹⁷ <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/>.

¹⁸ Ciò fa realizzare l'impossibile, secondo la profezia di Tiresia citata anche nel volume di E. CANTARELLA, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Milano, Feltrinelli, 2004, 12 e segg.

¹⁹ A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III, *La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009, 412.

²⁰ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

anche nomi oggi poco noti che, a partire dall'Italia postunitaria, hanno formato intere generazioni. Lavorando alle antologie firmate per l'editoria scolastica, ai manuali divulgativi e alle riduzioni della letteratura classica e delle origini per il pubblico dei più piccoli, donne meno note oggi hanno posto le basi didattiche per migliaia di studenti, nell'assordante silenzio dei coevi manuali di storia letteraria.

Eppure, tra gli inizi del Novecento e il secondo dopoguerra, queste donne danno alle stampe numerosi lavori, riemergendo dalle ombre del canone grazie al lavoro di Pino Boero, Giorgio Chiosso, Carmela Covato, Simonetta Polenghi, Roberto Sani. Infatti, gli studiosi cui ci si riferisce hanno pubblicato in rete il dataBase intitolato *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*.²¹ L'opera di ricostruzione del sommerso è però un lungo processo che avanza in senso inverso a quello pervasivo della rimozione. Ampiamente avviato a partire dal primo dopoguerra, esso si accosta alla contemporanea crisi della mascolinità – avviata durante la Grande Guerra – e alla celebrazione del «disordine femminile».²²

Con l'aumentata visibilità delle donne nello spazio pubblico, in effetti, il disordine di cui parlava Sandra Gilbert si sovrapporrà a periodi di «smobilitazione femminile» di cui invece parla Françoise Thébaud.²³ La ben nota storia della fase postbellica è comunque connessa alla celebrazione della madre, tramite l'istituzione di apposite giornate: esse evidenziano un avanzamento delle donne sul piano sociale e lavorativo. In termini di equiparazione degli orari di lavoro e di ottenimento di alcune libertà tra le quali il movimento e il comportamento, a metà Novecento si attiva comunque una concreta «rivoluzione del quotidiano»²⁴ che genera in campo letterario un flusso narrativo continuo; così prenderanno vita molti dei romanzi autobiografici o presunti tali.

3. Soggetto ed enunciazione

La questione del riconoscimento, della soggettività, dell'identità sessualmente differenziata del soggetto di ogni enunciazione, è forse la prima a cui il lavoro di scavo ha dovuto far fronte. Anche per questo motivo il primo passo nella costruzione della bibliografia è stato segnato dall'attribuzione del nome alle autrici studiate. Si potrebbe pensare che questo sia stato un passaggio scontato, tuttavia è da considerare che nessuno degli autori del Novecento – né tantomeno dei secoli passati – avrebbe modificato il proprio nome per scrivere, se non attribuendosi un appellativo di fantasia.

Esempio portante è la ben nota circostanza degli pseudonimi: mutando genere o utilizzando il patronimico della moglie era possibile scrivere nascondendosi. Lo pseudonimo, in questi casi, può essere considerato come un metodo con cui le autrici hanno riconosciuto, deviato e sovvertito le aspettative di genere, secondo quanto sostiene anche Patrizia Zambon in *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*.²⁵ Perciò l'abitudine a questa pratica ha più a che fare con l'affermazione del sé, dell'autonomia e dell'autorità, rispetto alla costruzione di una identità altra, stando a quanto sostiene

²¹ <http://dbe.editricebibliografica.it/dbe/ricerche.html>.

²² Espressione utilizzata da Sandra Gilbert e riportata in: F. THÉBAUD, *La Grande Guerra*, in *Storia delle donne. Il Novecento...*, 28.

²³ *Ivi*, 39.

²⁴ Come scrive Clara Malraux, riportato in THÉBAUD, *La Grande Guerra...*, 44.

²⁵ P. ZAMBON, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993 e in *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, a cura di R. Verdirame, Limena, Libreriauniversitaria.it, 2009.

Silvia Leonelli nel volume *Dal singolare al plurale*²⁶ in cui l'autrice scandaglia l'autobiografia al femminile come processo formativo del sé.

Numerose sono le scrittrici che si omologano all'universo definitorio maschile. Infatti, la scelta di utilizzare il cognome del marito come viatico per la letteratura viene messa in atto da poche, forse perché riconosciuto come pseudonimo persino nei contenziosi per il diritto d'autore – stando all'articolo 8 della Legge 633/1941. Eppure è una preferenza emblematica. Molto noto in tal senso è il caso della prolifica Laura Cantoni, che dall'età di 33 anni fino alla morte sceglie il cognome del marito per pubblicare. Sposata con Angiolo Orvieto, poeta giornalista e fondatore del periodico culturale «Il Marzocco», trasferendosi a Firenze orienta la propria produzione artistica all'ombra del marito, collaborando anche con la sua rivista.

Fenomeno più complesso è invece il tentativo di Maria Zuccante, autrice che mescola il proprio cognome con il nome: aggiunge una zeta a quello di battesimo, trasforma in proprio nome il cognome del marito, firmandosi Revelli Mariz. Zuccante sceglie una veste letteraria metamorfica mentre, maestra di scuola elementare a Torino, si distingue per aver ricevuto una benemerenda educativa: la medaglia di bronzo per meriti nella sua attività lavorativa.²⁷ Annie Vivanti pubblica, invece, come George Marion solamente in occasione della prima prova poetica, risalente alla fine dell'Ottocento;²⁸ la gentile signorina presentata da Carducci in prefazione, tenta così di orientare l'attenzione del pubblico verso il contenuto poetico.²⁹

Mentre il caso più chiaro di sovvertimento dell'ordine costituito è quello di Beatrice Speraz che si firma Bruno Sperani.³⁰ Nata in Dalmazia, a Spalato, da padre slavo di umili origini e madre italiana, appartiene alla nobiltà istriana. Alla prematura morte dei genitori è costretta, a soli nove anni, all'affidamento presso i nonni materni ove ha modo di approfondire lo studio dei classici – italiani e tedeschi. Sposerà nel 1857 l'anziano conte Giuseppe Vatta di Pirano, uomo di lettere, cui darà tre figli; eppure l'unione avrà vita breve, visto che nel 1864 Beatrice abbandona il tetto coniugale rifugiandosi a Trieste. Lì si procura da vivere come insegnante di lingua italiana e conosce il giovane Emilio Treves, presso il Caffè Tommaseo. Inizia quindi la sua nuova esperienza lavorativa e affettiva. Si comprende appieno, in questo caso, la volontà di scomparire ufficialmente come donna e rinascere, piena della propria capacità decisionale, nei panni di un uomo. Precocemente rispetto ai dettami del fascismo dittatoriale degli anni trenta, l'autrice cancellerà le proprie origini – ma anche il sospetto di essere protetta dall'editore – per vestire i comodi panni del soggetto letterario ammesso nel consesso intellettuale contemporaneo.

Anche Luisa Gervasio utilizza un nome maschile per scrivere e predilige lo pseudonimo Luigi di San Giusto. In virtù della sua pervasiva fede patriottica e dell'adesione al pensiero mussoliniano, cura con questo appellativo una versione attualizzata – molto maschile – del sussidiario di storia per

²⁶ S. LEONELLI, *Dal singolare al plurale. Simone de Beauvoir e l'autobiografia al femminile come percorso di formazione*, Bologna, CLUEB, 2008.

²⁷ Come emerge dalle notizie varie pubblicate nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 173, pubblicata a Roma il 25 luglio 1902.

²⁸ G. MARION, *Lyrice*, Milano, Treves, 1890.

²⁹ Del resto questo è un caso *sui generis* in cui influisce ampiamente il confronto con Carducci. Cfr. G. CARDUCCI-A. VIVANTI, *Addio, caro orco. Lettere e ricordi (1889-1906)*, a cura di A. Folli, Milano, Feltrinelli, 2004.

³⁰ M. COLUMMI CAMERINO, *Donne «Nell'ingranaggio». La narrativa di Bruno Sperani*, in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. Genevois, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994.

le classi elementari: *Il piccolo Decamerone fascista*;³¹ edito mentre il Gran consiglio del fascismo si convertiva in organo dello Stato italiano e la legge elettorale veniva completamente ridisegnata in senso dittatoriale, il volume intendeva presentare ai giovani fascisti contenuti trecenteschi, rivisti in chiave attuale. Nonostante ciò la scrittrice non aveva mai tralasciato di aprire all'ambiente letterario il suo salotto, conversando con poeti come Gozzano e Guglielminetti tra gli altri, come una perfetta donna di palazzo castiglionea.

Pochi, invece, sono i casi di pseudonimi costituiti da un solo nome. Jole Bucciarelli Gilardi, ad esempio, sceglie Perondino: nel tardo Ottocento termine indicante a Firenze un giovane dall'aspetto elegante, nel milanese facente riferimento a una donna vestita da uomo.³² Bucciarelli fa emergere così il suo pensiero divergente rispetto alle consuetudini per il tramite della firma – come anche per atteggiamenti ostentatamente eccentrici –³³ mentre ricorre alla narrazione come forma di autonomia intellettuale.

4. Nuove luci per nuove mappe

A questo punto è ormai indispensabile pensare il campo di analisi della letteratura novecentesca come una mappa nuova in cui il canone, ovvero il campo che produceva ombra, si è ampliato in relazione ai differenti soggetti che lo hanno abitato. Cresciuto su se stesso in maniera non convenzionale, infinitamente mobile secondo quanto sostiene Storini,³⁴ ha prodotto ombra sui nomi e sulle soggettività che in esso non venivano incluse. Queste, oggi, riemergono.

L'orizzonte della marea incontenibile di cui parla Woolf – nonostante la sua sia un'affermazione attribuita ad Henry James –³⁵ si è ormai fatto strada e le ombre diradate dal volume che qui è stato presentato sono sentieri che aspettano solamente di essere percorsi. I tracciati in questione disegnano³⁶ un canone letterario altro la cui esposizione alla luce della critica è stata definitivamente ampliata: le opere delle scrittrici – o più specificamente narratrici e poetesse, traduttrici, saggiste e giornaliste o collaboratrici di riviste, ma anche insegnanti, docenti, pittrici o specializzate in libri per l'infanzia, tutte donne – divengono finalmente protagoniste. Il lavoro documentale, frutto dei numerosi studi di critica succedutisi da quarant'anni a questa parte e confluiti parzialmente in questo convegno, traccia l'itinerario per un futuro possibile in cui le differenze di genere possano essere davvero strumento di arricchimento reciproco. Dall'opera di scavo e restituzione, messo in atto per affermare e rendere visibile l'armonia eterogenea, i nomi e le pubblicazioni delle autrici consentono di mostrare nuove luci sul sommerso: emergono nuovi snodi sulla mappa del letterario novecentesco che non è più possibile adombrare.

³¹ L. DI SAN GIUSTO, *Il piccolo decamerone fascista. Libro di fede e di storia per le scuole e per il popolo*, Torino, Petrini, 1928.

³² F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, II, Milano, Regia stamperia, 1840, 228.

³³ L. CECCHI PIERACCINI, *Agendine. 1911-1929*, Palermo, Sellerio, 2015, 162.

³⁴ STORINI, *Il secchio di Duchamp...*, 33.

³⁵ Come emerge dal volume V. WOOLF, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano, il Saggiatore, 2011.

³⁶ Come avviene col geografo conosciuto dal piccolo principe nel quindicesimo capitolo dell'omonimo romanzo di Antoine de Saint-Exupéry.

TAVOLA ROTONDA

ANNALISA ANDREONI
Università di Pisa

*Femmine che scrivono romanzi.
Sul canone e sulla storiografia letteraria del Novecento*

Il lavoro riflette sulla questione dell'esclusione della letteratura a firma femminile dalla storiografia letteraria sul Novecento italiano e prova ad individuare linee di intervento lungo le quali agire per favorire lo sviluppo di una nuova storiografia letteraria inclusiva.

Questo convegno, il primo di una serie di tre dedicati al canone del Novecento (a questo sulle narratrici faranno seguito il prossimo anno un convegno sulle poetesse e l'anno dopo uno sulle autrici di teatro), fa parte di un progetto di lavoro iniziato dal nostro Gruppo di ricerca già nel 2015, quando organizzammo nel Congresso dell'AdI-Associazione degli Italianisti di Roma una sessione plenaria proprio sul canone. Il progetto è proseguito annualmente con le sessioni parallele da noi promosse all'interno dei Congressi dell'AdI, ma già in occasione del Congresso del 2015 furono fatte alcune riflessioni sul piano teorico che ritengo ancora valide, e ad esse rimando chi fosse interessato alla questione.¹ Oggi non intendo affrontare di nuovo la questione sul piano teorico, anche perché lo ha già fatto ottimamente l'amico e collega Matteo Di Gesù, il cui intervento, che valorizza, fra l'altro, esperienze di riflessione come quelle di *Oltrecanone*,² condivido in pieno;³ vorrei anzi restare su un piano molto concreto, perché penso che abbiamo di fronte un grosso problema, il quale va affrontato *anche* su un piano concreto, se vogliamo arrivare finalmente a risolverlo.

Partiamo dunque dallo scopo *concreto* di questo convegno, dal motivo per cui lo abbiamo voluto e pensato proprio nel modo in cui è fatto. Lo scopo di questo convegno è innanzitutto oggettivizzare, ossia porre dinanzi agli occhi in forma plastica di oggetto, la produzione narrativa femminile nel corso del Novecento nella sua estensione e grandezza, e renderla tangibile in modo che non la si possa ignorare oltre. Perché si tratta di qualcosa di talmente grande e dirompente da non poter essere ignorato e che invece, incredibilmente, continua a esserlo. L'auspicio è che la lunga sequenza qui presentata di narratrici di alto livello che hanno attraversato il XX secolo serva a mostrare l'inadeguatezza della storia letteraria così come viene ancora raccontata nei manuali e nelle storie della letteratura. Se vogliamo essere davvero concreti, infatti, il canone acquisito è, molto

* Alla Tavola Rotonda del Convegno, coordinata da Beatrice Alfonzetti, hanno partecipato Giancarlo Alfano, Annalisa Andreoni e Matteo Di Gesù.

¹ Si vedano gli interventi di Tatiana Crivelli, Loreta De Stasio e Gino Ruoizzi pubblicati negli Atti del Congresso AdI di Roma 2015 (*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'AdI-Associazione degli Italianisti, Roma, 9-12 settembre 2015, a cura di B. Alfonzetti-T. Cancro-V. Di Iasio-E. Pietrobon, Roma, AdI Editore, 2017, leggibili sul sito dell'Associazione, www.italianisti.it). In quell'occasione, la riflessione sul canone fu accompagnata da una parallela sulle metodologie degli studi delle donne, con gli interventi Adriana Chemello, Bianca Maria Frabotta e Siriana Sgavicchia, anch'essi pubblicati nello stesso volume di Atti.

² *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Manifestolibri, 2003, nuova ed. Roma, Iacobelli, 2015.

³ L'intervento di Matteo Di Gesù, dal titolo *Il dibattito sul canone delle donne e le sue ricadute. Qualche annotazione*, è leggibile in questo stesso volume (*Per un nuovo canone del Novecento, I. Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti-A. Andreoni-C. Tognarelli-S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2023, 289-293).

semplicemente, la presenza degli autori e delle autrici nei manuali e nelle storie letterarie; del resto, nonostante tutta la retorica che si fa da decenni contro la storia della letteratura, i manuali e le storie letterarie sono un genere bibliografico che non conosce crisi.

E siccome ho promesso di essere concreta, visto il tempo limitato che abbiamo, vorrei fare subito un esempio, di un recente manuale scritto a più mani pensato ad uso degli studenti universitari di letteratura italiana contemporanea. Vorrei che fosse chiaro che il mio scopo non è per nulla quello di imbastire una polemica contro qualche manuale specifico, e per questo non citerò il titolo del manuale che prendo come esempio: il problema è generalizzato, altrimenti non saremmo qui, e si tratta, a mio parere, di un problema proprio di storiografia letteraria.

Prendo come esempio, dunque, un volume scritto con una prospettiva critica aggiornata, ricco di cose interessanti; ciononostante, stando a quanto vi si legge, sembra che non sia mai esistito quasi nulla di tutto quanto è stato detto dalle studiose e dagli studiosi intervenuti in questo convegno. Non è esistita Alba de Céspedes, non è esistita Gianna Manzini, non è esistita Fausta Cialente, non è esistita Maria Messina, non è esistita Anna Banti (mentre è esistito, naturalmente, Roberto Longhi), non è esistita Laudomia Bonanni, né Alice Ceresa, né Dolores Prato, né la grande Fabrizia Ramondino. Dico che non sono esistite non come iperbole, ma proprio perché non compaiono neanche nell'indice dei nomi in un volume di 500 pagine: non sono citate mai. Lalla Romano è esistita per un totale di 10 righe, Dacia Maraini è citata di sfuggita due volte, una delle quali come compagna di Moravia. Egualmente, non sono esistite altre narratrici che per motivi di spazio non sono state trattate in questi due giorni, ma che meritavano di esserci e che erano previste nel nostro progetto ed erano inserite, infatti, nella *call for papers* che abbiamo diffuso, come Paola Masino, Renata Viganò, Luisa Adorno.

Dunque la studentessa e lo studente universitari, che siano iscritti a un corso di laurea in lettere e vogliano studiare la lettera italiana del Novecento, si convincono che le scrittrici meritevoli di essere lette e studiate, in quanto dedicate di un paragrafo in un libro di cinquecento pagine, si contano sulle dita di una mano: Aleramo, Deledda, Morante, Ortese, Ginzburg e, sul finire del volume, Goliarda Sapienza. Mentre di poetesse degne di essere lette e studiate, meritevoli di un paragrafo, ce n'è addirittura una sola: indovinerete tutti chi è perché è l'unica che era già presente anche nell'antologia di Mengaldo (a riprova di come sono duri a morire i *topoi* storiografici), e cioè la grandissima Amelia Rosselli.⁴

E allora, che cosa abbiamo, invece, nel libro che ho preso come esempio? Abbiamo, tutti presenti al loro posto e degni di occupare un paragrafo autonomo, Marinetti, Savinio, Bontempelli, Landolfi, Gozzano, Palazzeschi, Campana, Serra, Boine, Slataper, Tozzi, Pirandello, Svevo, Gadda, Borgese, Moravia, Ungaretti, Montale, Saba, Carlo Levi, Primo Levi, Pavese, Vittorini, Fenoglio, Flaiano, Bassani, Calvino, Pasolini Tomasi di Lampedusa, Luzi, Sereni, Caproni, Bertolucci, Zanzotto, Penna, Fortini, Soldati, Arbasino, Testori, Pagliarani, Sanguineti, Malerba, D'Arrigo, Giudici, Contini, Debenedetti, Sciascia, Volponi, Celati, Manganelli, Parise, Cucchi, De Angelis, Porta, Tondelli, Busi, Tabucchi, Eco, Saviano, Siti, Moresco e anche i Wu Ming. Ci tengo a leggerli tutti perché si capisca che ci sono gli scrittori grandissimi e i grandi, come è giusto che sia, ma poi ci sono anche i mezzani, e i piccoli, e anche quelli che facevano un altro mestiere come Contini e Debenedetti. Attenzione: tutti gli autori che ho nominato hanno un paragrafo specifico dedicato a loro, il che significa cinque, sette, nove pagine, ma se andiamo a pescare dall'indice dei nomi, ce ne sono altre decine e decine, compresi anche i minimi. Tutti rigorosamente uomini.

⁴ Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2021.

Qual è dunque il problema che abbiamo? A mio parere il problema è precisamente questo: non abbiamo più bisogno di discorsi teorici sul canone, che ci dicano che il canone è problematico, che il canone è relativo, giacché abbiamo imparato anche troppo bene che il canone dice molto più di chi lo stila di quanto dica sugli autori che vi sono inclusi. E neppure abbiamo bisogno, a parer mio, di canoni alternativi femminili che sostituiscano il canone maschile; no, non abbiamo bisogno di questo, non stiamo parlando di questo, non vogliamo questo. Abbiamo bisogno, semplicemente, di persone di buona volontà che, quando decidono di mettersi a scrivere una storia della letteratura, raccontino una storia della letteratura che tenga conto dei *fatti letterari* avvenuti. E sappiamo anche troppo bene che i fatti sono opinabili, che si possono discutere e mettere in dubbio; quello che non si può fare è passarli semplicemente sotto silenzio, perché esistono *fatti letterari* studiati da altri prima di noi, e bisogna tenerne conto: non possiamo più sentirci più legittimati a ignorarli perché ‘tanto riguardano le donne’. La bibliografia che riguarda opere letterarie scritte da donne è ormai amplissima. Come è possibile, allora, che chi si assume la responsabilità di tirare le fila sul piano storiografico si permetta di ignorare tutto ciò che è stato scritto finora?

Anche in questo caso, un esempio concreto: è un *fatto* che alla fine degli Trenta e per tutti gli anni Quaranta del Novecento *Nessuno torna indietro*, il grande romanzo di Alba de Céspedes, è stato uno dei romanzi più letti e stampati dell’editore Mondadori e uno dei romanzi italiani di quel tempo più tradotto nelle lingue straniere; questo è un fatto e non lo si può ignorare in una storia letteraria del Novecento – prendo un caso di espunzione eclatante, perché a *Nessuno torna indietro* era dedicato un capitolo a parte già nei volumi sulle *Opere* della Letteratura italiana Einaudi di Asor Rosa (e qui tra noi abbiamo Laura Fortini che quel capitolo l’ha scritto nel 1995), come nello stesso volume c’era un saggio di Paola Azzolini su *Cortile a Cleopatra* di Fausta Cialente, un capolavoro assoluto (chi l’ha letto sa che non esagero nel definirlo tale),⁵ insieme ad altri ancora; e insomma sembra che negli ultimi decenni invece di fare passi in avanti se ne siano fatti indietro. Parlo di due scrittrici che non solo sono considerate di altissimo livello dalla critica che se ne è occupata, ma che in questi ultimi anni sono state riscoperte anche dall’editoria: la Mondadori ha iniziato un piano di ristampa di tutti i romanzi della Céspedes, mentre Clquot ne ha riportato in libreria le novelle; Cialente è stata ripubblicata da Baldini Castoldi Dalai, La Tartaruga e Nottetempo, ma i nomi potrebbero moltiplicarsi.

Ancora un esempio concreto: quando si parla della letteratura della Resistenza, non ci si può limitare ancora a parlare degli autori consacrati e ignorare a piè pari opere come *Dalla parte di lei*, che alla Resistenza dedica pagine bellissime, oppure un’autrice come Luisa Adorno, che pubblicava con Sellerio, e che in libri come *Nelle dorate stanze* scrive pagine memorabili sulla guerra e sulla Resistenza pisana. Faccio solo questi nomi, ma basta leggere libri come *Parole armate* di Valeria Babini, incentrato proprio sulla Resistenza narrata dalle donne,⁶ per rendersi conto che esclusioni del genere – esclusioni ‘di genere’ – non sono più accettabili, che ci sono dei *fatti letterari* – torno su questa espressione – che ormai sono ampiamente studiati e non si possono ignorare. Se si ignorano queste cose quando si fa storia letteraria, allora si è cattivi storici, e si diventa cattivi storici perché si è gravati da pregiudizi, e il pregiudizio di genere grava in maniera ancora pesante sulla storiografia

⁵ Già Emilio Cecchi lo giudicava «uno dei più bei romanzi italiani dell’ultimo ventennio» [...] «Noi invidiamo quelli che lo leggeranno ora per la prima volta» scrisse presentando la seconda edizione del romanzo nel 1953» (F. CIALENTE, *Cortile a Cleopatra*, Prefazione di F. Cordelli, Postfazione di E. Cecchi, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004, 251-253).

⁶ V.P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018.

letteraria italiana: i romanzi scritti dalle donne sono – per definizione – letteratura mediocre, salvo casi eclatanti quanto isolati, come nel caso della Morante e pochissime altre.

Abbiamo dunque bisogno, molto semplicemente, di studiose e studiosi di letteratura che non si sentano legittimati a ignorare gli avvenimenti storici e i fatti letterari che riguardano le donne: è difficile fare ciò? No, non è difficile farlo, perché gli studi monografici sulla letteratura a firma femminile ci sono: basta leggerli e tenerne conto. Rimanendo nell'ambito in cui siamo oggi, tutte le studiose e gli studiosi che partecipano a questo convegno hanno scritto libri e articoli sulle autrici di cui hanno parlato e su molte altre: ebbene, è ora di smettere di ignorarli, questi studi.⁷

Ora, ricordo che stiamo parlando del Novecento: a qualunque storico voi chiediate – intendo storico *tout court*, non storico della letteratura – a qualunque storico chiediate quale è stata la grande rivoluzione del Novecento a livello mondiale, la vera rivoluzione irreversibile (molte ve ne sono state molte che si sono poi dissolte nel corso del secolo), ebbene, la risposta sarà con ogni probabilità 'la rivoluzione delle donne, l'affacciarsi delle donne da protagoniste sulla scena sociale, politica, culturale, lavorativa, del mondo'. Orbene, questa che è la più grande rivoluzione del secolo scorso, per molti di quelli che in Italia scrivono di letteratura italiana non è mai avvenuta.

Chi segue il nostro Gruppo di ricerca sa che noi non indulgiamo affatto a canoni tutti femminili che sostituiscano il canone maschile, ma vorremmo un canone integrato, costituito da opere di autori ed autrici che hanno segnato la nostra storia letteraria. Vorremmo che chi ambisce a scrivere una storia letteraria le opere delle autrici le leggesse davvero e leggesse la bibliografia critica che decine di altre studiose, e qualche studioso prima di noi, hanno scritto; se lo facesse, si accorgerebbe delle autrici di valore che ci sono e non ci si limiterebbe a riproporre il vecchio canone di maggiori e minori ereditato da chi è venuto prima limitandosi ad alcuni aggiunte di singoli autori uomini che nel frattempo sono stati riscoperti, quando uno quando l'altro. Chissà perché quando si riscopre un autore (uomo) che fino a quel momento era negletto dalla critica si è subito prontissimi a recepirlo, e invece non ci si vergogna a rimanere impermeabili (o proprio ignari?) di fronte alla bibliografia critica ormai ponderosa sulle autrici.

Sono molto felice che a questa tavola rotonda partecipi Giancarlo Alfano – la cui presenza nel nostro convegno ho fortemente auspicato –, perché Giancarlo è tra i curatori dei volumi del *Romanzo in Italia*, un'opera importante che in Italia mancava e che ci ha fornito uno strumento estremamente utile per capire lo sviluppo del romanzo italiano degli ultimi due secoli;⁸ ma proprio per questo motivo non posso non osservare (e lo dico in una amichevole dialettica che, Giancarlo lo sa, contraddistingue i nostri dialoghi ogni volta che abbiamo avuto occasione di confrontarci) che anche nei volumi del *Romanzo in Italia* le uniche narratrici ritenute degne di un capitolo autonomo per il Novecento, sono tre di numero: Morante, Ortese, Ginzburg, mentre autrici di gran calibro come Cialente, Céspedes, Manzini e Ramondino, come molte altre, sono presenti solo attraverso le schedine di un'opera singola, in fondo al volume, e la questione viene risolta con un capitolo sul «Romanzo femminile», affiancato al capitolo sul «Romanzo futurista»: ebbene, nell'apprezzamento che, ribadisco, è forte e sincero per un'opera che colma un vuoto negli studi critici sul romanzo, su questo io non lo posso seguire, perché se il «Romanzo futurista» ha un senso sul piano storiografico, il «Romanzo femminile» – in cui in 13 pagine stanno dentro tutte le autrici, da Aleramo a Vivanti a Deledda, Messina, Cialente, Céspedes ed altre ancora – un senso critico non ce

⁷ Una proposta storiografica volta a reintegrare le autrici nella letteratura italiana è venuta recentemente da F. SANGUINETI, *Per una nuova storia letteraria*, Nuova edizione aggiornata e arricchita, Ancora, Argolibri, 2022.

⁸ *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, 4 voll.

l'ha. Si tratta infatti di autrici con poetiche diversissime tra di loro, che scrivono con stili molto diversi, nate in decenni diversi, che cominciano a scrivere in decenni, e dunque in climi culturali, molto diversi, e l'unica cosa che hanno in comune è che sono 'femmine che scrivono romanzi'; e la categoria 'femmine che scrivono romanzi' non è una categoria accettabile sul piano storiografico.

Ciò che auspico, invece, è che quando si fa la storia del romanzo negli anni Trenta o negli anni Quaranta si parli sia dei romanzi scritti in quegli anni da uomini sia di quelli scritti da donne, e si tracci un bilancio storiografico d'insieme, e allora sì che verrebbero fuori molte novità. E parlo per decenni solo a titolo d'esempio, ma naturalmente si può categorizzare diversamente: il romanzo d'avanguardia, il romanzo modernista, il romanzo di realtà, o quello che altro si vuole.

Chiudo qui questo mio intervento, un intervento militante certo, ma credo che, arrivati a questo punto, ci sia bisogno anche di questo, e che all'interno di un convegno come il nostro queste cose sia giusto dirsele.

MATTEO DI GESÙ
Università degli Studi di Palermo

Il dibattito sul canone delle donne e le sue ricadute. Qualche annotazione

Questo breve contributo torna a riflettere intorno al dibattito sul canone letterario italiano e la scrittura delle donne degli ultimi trent'anni: un fecondo conflitto delle idee che consente ormai di ripensare modi e criteri di selezione e trasmissione dei testi letterari italiani.

Se qualcuno volesse prendersi la briga di ricostruire il dibattito sul canone letterario in Italia degli ultimi trent'anni, potrebbe ricavarne qualche spunto di riflessione interessante. Dopo una fitta messe di convegni, simposi e pubblicazioni, occorsa per lo più a cavallo tra la fine del secolo scorso e l'inizio del successivo, tra la fine degli anni Novanta e i primissimi anni Zero, apparentemente la disputa ha conosciuto un rapido declino, invero senza lasciare di sé tracce particolarmente significative sul sistema letterario nazionale. Oltre alla suggestione per la svolta di fine millennio, l'abbrivio lo aveva dato la traduzione italiana, nel 1996, di *The Western Canon* di Harold Bloom, per quanto, purtroppo, ben poca attenzione ebbero in casa nostra le istanze poste da quella che il critico statunitense definiva sprezzantemente «school of resentment».¹ Non pare esornativo rilevare che, in quella rassegna, il numero di donne coinvolte fosse a dir poco esiguo, tanto che in alcuni dei volumi collettanei licenziati in quegli anni non si arrivava a contarne nemmeno una. Nondimeno, proprio quando quel dibattito sembrava assopirsi, veniva pubblicato un libro a più voci, frutto del lavoro della Società delle letterate, per molti aspetti seminale: *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, per le cure di Anna Maria Crispino, che conteneva i contributi di Clotilde Barbulli, Luciana Brandi, Rita Calabrese, Adriana Chemello, Monica Farnetti, Laura Fortini, Luisa Ricaldone, Alessandra Riccio, alle quali si è aggiunta, nella nuova edizione aggiornata del 2014, Lidia Curti.² Il volume non si limitava a giustapporre uno o molteplici canoni femminili ai rigidi canoni maschili dominanti, o a integrarli dei nomi di autrici escluse dalla tradizione (cosa, peraltro, tutt'altro che secondaria, anzi assai feconda quando arriva a decostruire intere epoche della storia letteraria: si veda il saggio di Luisa Ricaldone, *Il Settecento per esempio*) ma a mettere in discussione, sul piano epistemologico, i fondamenti del concetto di canone letterario, per come è stato formalizzato e trasmesso, preferendo perfino

Il rischio del vuoto e del caos a un ordine conservatore, obsoleto, riduttivo e insostenibile per analizzare e riorganizzare una realtà altra, complessa, frutto di una storia di violenza, di emarginazione, di inferiorità e anche di stratificazioni, di resistenze e di compresenza di tempi e spazi non linearmente sviluppati.³

Per molti aspetti, a ben guardare, più che di una sorta di passaggio di testimone, si è trattato dell'avvio di un processo di modificazione della cornice discorsiva riguardante il tema della

* Alla Tavola Rotonda del Convegno, coordinata da Beatrice Alfonzetti, hanno partecipato Giancarlo Alfano, Annalisa Andreoni e Matteo di Gesù.

¹ Per un resoconto di quel dibattito mi permetto di rinviare a M. DI GESÙ, *Cannonate, costellazioni, oltrecanoni*, in ID., *Palinsesti del moderno*, Milano, FrancoAngeli, 2005, 17-46.

² *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Manifestolibri, 2003; nuova edizione: Roma, Iacobelli, 2015.

³ A. RICCIO, *Contro il canone*, in *Oltrecanone...*, 117.

selezione e della trasmissione dei testi letterari italiani. Negli anni intercorsi tra la prima e la seconda edizione di *Oltrecanone* (durante i quali, rilevava Anna Maria Crispino nella nuova *Introduzione*, «molti studi e ricerche di letterate e critiche hanno lavorato ai fianchi la nozione stessa di “canone”»), così come in quelli successivi, infatti, il dibattito è stata riaperto, rilanciato e rinnovato, non soltanto tematizzando l'esclusione o la marginalizzazione della scrittura delle donne nel canone letterario italiano ma anche, più o meno apertamente, ponendo una questione epistemologica e politica, come si diceva. Si pensi a raccolte di saggi come quella curata da Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, o a quella licenziata da Virginia Cox e Chiara Ferrari, *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*.⁴

Ci pare che sia andato con decisione in questa direzione anche il congresso del 2018 *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, svoltosi presso l'Università per Stranieri di Siena nel 2018. Il volume collettaneo ricavato da quel simposio, curato da Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis e Giuseppe Marrani, lo attesta. Nell'introduzione, licenziata da Brogi e de Rogatis (dove si fa, tra l'altro, riferimento a *Oltrecanone*) si legge:

Si è trattato stavolta di capire come il canone possa essere ripensato attraverso nuove chiavi interpretative e nuove emergenze della nostra contemporaneità, che sappiano interrogare in modo diverso testi e autori già inclusi nella nostra tradizione. D'altra parte, l'aggiornamento del patrimonio culturale [...] non passa solo attraverso forme rinnovate di lettura dei classici. Esso presuppone anche la necessità di mettere in discussione il canone cristallizzato del gusto e il suo preteso universalismo, usando sguardi comparativi e di genere (Rampello, Sullam), e superando finalmente molte esclusioni, prima fra tutte quella che ha collocato e colloca tuttora in una posizione minoritaria (Todesco, Wehling-Giorgi) le autrici della tradizione letteraria italiana e internazionale.⁵

In ultimo, proprio il congresso «Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano - Le Narratrici» (15-16 dicembre 2021) e questi materiali che ne sono stati ricavati, che non suggellano il ciclo che è stato sommariamente descritto ma da una parte realizzano parte dei suoi presupposti, dall'altra ne rinnovano le prospettive. Del resto, il lavoro sul canone delle autrici disseminatosi in questi anni è stato assai produttivo, anche rispetto alle indagini sulla scrittura delle donne (basti citare la pluriennale attività del gruppo di lavoro «Studi delle donne nella letteratura italiana» all'interno dell'Associazione degli italianisti) e ha concorso a propiziare nuovi studi e soprattutto nuove edizioni di autrici della tradizione, trascurate se non neglette, sovente rendendole nuovamente fruibili per un pubblico di lettori più vasto di quello inevitabilmente ristretto delle studiose e degli studiosi, delle specialiste e degli specialisti: dalle poetesse del Rinascimento alle liriche arcadiche, dalle poetesse risorgimentali alle narratrici dell'Ottocento e del Novecento.

Queste ricerche, inoltre, sono state feconde anche per la didattica della letteratura italiana nella scuola superiore. Non che non rimanga ancora lavoro da fare, naturalmente; tuttavia – anche in questo caso volendosi limitare a un caso esemplare – i docenti di italiano, dal 2022, possono adottare, a integrazione del tradizionale manuale di letteratura, un libro di testo come *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, di Johnny L. Bertolio, una antologia di opere di autrici

⁴ Cfr. *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e M.S. Sapegno, Ravenna, Longo editore, 2007; *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, Bologna, Il Mulino, 2014.

⁵ D. BROGI-T. DE ROGATIS, *Introduzione*, in *La pratica del commento 3. Il canone: esclusioni e inclusioni*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani, Pisa, Pacini, 2020, 6.

articolata secondo le periodizzazioni tradizionali. Nella presentazione del volume, l'autore precisa che

Il *controcanone*, beninteso, mira non tanto a sostituirsi al canone, quanto a incoraggiare lo studio della letteratura e della storia dalla prospettiva dell'inclusività, dell'accoglienza, della variegatazza. Non una norma uniformante, non una serie di capolavori geniali e intoccabili, bensì una sinfonia di parole tutte degne di essere ascoltate e, se necessario, ridiscusse.⁶

Se ci si poteva rammaricare della debolezza degli esiti del dibattito della fine degli anni Novanta sul sistema complessivo dell'italianistica, dunque, adesso si può al contrario registrare l'incidenza della critica femminista e degli studi delle donne sul corpo sonnacchioso degli studi italiani. Non è certo tempo di bilanci, giacché molto ancora resta da fare; tuttavia, restano ancora da mettere a sistema, per così dire, nessi, implicazioni, conseguenze che questa mole di lavoro ha determinato, determina rispetto alla stessa nozione di 'letteratura italiana', giacché sarebbe fuorviante limitarsi ad accogliere queste istanze ampliando il canone della narrativa e della poesia, prevedendo una percentuale meno esigua di 'quote rosa', aggiungendo alla lista degli autori irrinunciabili della tradizione un *forfait* di autrici, magari considerandole felici, eroiche, eccezioni rispetto a un canone già dato, a netta dominanza maschile, per quanto sia preliminarmente indispensabile operare anche per integrare e includere, come si è detto. Si può e si deve cogliere il contributo che queste spinte innovative apportano, in termini teorici ma anche politici, agli statuti stessi della disciplina, non chiudersi alle istanze di ridefinizione che essi pongono rispetto ai parametri testuali, storici, culturali all'interno dei quali si è abituati a collocare – e un po' pigramente a conservare – quella che convenzionalmente chiamiamo 'letteratura italiana'. Ciò non significa, naturalmente, imporre una adesione alle teorie letterarie di stampo femminista e agli studi di genere più radicali a chi insegna, fa ricerca e in generale lavora con e sulla Letteratura italiana (sebbene l'uso distorto, propagandistico, corrivo che le destre hanno fatto del significato di 'gender' andrebbe contrastato con ben altro vigore), tantomeno minacciare o paventare una recrudescenza di *cancel culture* all'italiana (sebbene, anche dalla nostra prospettiva, degli esiti dei conflitti culturali agiti altrove dalle minoranze si potrebbe fare tesoro, consapevoli che il *politically correct* è ben altro che un vezzo); ma prevedere un «nuovo stile di discorso» come spiega con chiarezza Daniela Brogi:

Non si tratta di incorporare le donne in un sistema di valori, di canoni e di gerarchie preesistenti e, di fatto, patriarcali. La tradizione va ripensata complessivamente. Non si tratta di cancellare – è impossibile che chi sbandiera questo spettro minaccioso, in Italia, si prenda sul serio; piuttosto, si tratta di assumere una nuova prospettiva, mobile e multifocale, che, oltre a restituirci la complessità del quadro, sarà in grado di farcelo vedere e capire meglio, rendendolo anche più trasmissibile. [...]

Non si tratta di aggiungere nomi, capitoli a parte, o di ripescare a caso nella pattumiera della storia, ma di riconsiderare studiare e raccontare presenze e mancanze secondo una sintassi e una architettura diverse. [...]

Non stiamo giocando a buttare qualcuno dalla torre, e men che mai ci troviamo a un concorso di bellezza. Stiamo facendo un esercizio di complessità, che ci consenta di recuperare la consapevolezza dello spazio fuori campo.⁷

Ci si può ostinare a non voler leggere i saggi di Carla Lonzi o Bell Hooks, di Rosi Braidotti o Judith Butler, insomma, ma è comunque difficile negare che, quella delle autrici sia una «tradizione

⁶ J.L. BERTOLIO, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loesher, 2022.

⁷ D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, 22-24.

delle oppresse», per riprendere una celebre formula di Walter Benjamin: se è vero che l'accesso all'alfabetizzazione, alla conoscenza, ma soprattutto alla lettura e alla scrittura è stato per secoli precluso e interdetto alle donne, è necessario, ovviamente, un *surplus* di lavoro di scavo e di ricognizione del campo per restituire alla luce la loro tradizione, la loro *storia*; non solo questa secolare condizione di oppressione e minorità non può venire omessa, allorquando le risultanze di questo recupero vengono aggiunte al quadro generale – e dunque al discorso – precedentemente acquisito, ma, ed è l'aspetto che ci sembra più rilevante, le scritture delle donne, una volta accolte e canonizzate quel quadro e quel discorso concorrono a rinegoziarlo, se non a modificarlo:

La scrittura femminile è sempre stata accostata allo svelamento del corpo e di conseguenza alla rispettabilità e al codice dell'onore. Per una donna scrivere, e si badi bene, non esclusivamente nel medioevo ma forse di più nell'Ottocento e all'inizio del secolo da poco trascorso, equivaleva a confrontarsi con quella 'benedetta' consegna del silenzio che da san Paolo in poi venne richiamata con una frequenza più che sospetta. E se già la parola donna poteva suscitare scandalo, specie nel campo politico, profetico e mistico e rasentare l'eresia, quando si traduceva in un corpo di lettere redatte su pergamena o carta, in forma manoscritta o stampata, quando intravedeva pertanto il campo dell'autorialità contiguo all'autorità le cose si potevano mettere male per le audaci scrittrici.⁸

Questo assunto appare quasi autoevidente se non trascuriamo di tornare a riflettere su un suo ovvio corollario. Sappiamo bene che una tradizione letteraria non è semplicemente un insieme di opere, una costellazione di stelle fisse ed eterne da contemplare: la si comprende, la si storicizza solo se si presta adeguata attenzione alle agenzie, alle istituzioni, ai soggetti che queste opere selezionano, commentano, valutano e trasmettono. La produzione letteraria delle donne è stata subalterna non soltanto rispetto all'accesso alla scrittura, ma anche rispetto alla lettura, o meglio a tutti i processi della ricezione: la selezione, la pubblicazione, la diffusione, l'interpretazione, l'acquisizione nel canone. Anche per le narratrici del Novecento, fin quasi ai nostri tempi, fatte salve poche eccezioni, come è stato rilevato anche in alcuni interventi di questa raccolta, ciascuno di questi passaggi è stato presidiato da 'uomini che leggono le donne'. Si potrebbe dire, in maniera più perentoria, che, se «la letteratura è ciò che si insegna, punto e basta», come ebbe ad asserire paradossalmente Roland Barthes,⁹ occorrerà non astenersi dal riflettere sulla non-neutralità, sulla non-oggettività di quel «ciò che si insegna». Lo ha fatto, tra gli altri, in svariati interventi, Federico Sanguineti. Nel capitolo intitolato «Prolegomeni al canone italiano» di un suo assai prezioso libretto,¹⁰ non senza sagacia, lo studioso introduceva una *Storia della letteratura italiana*, senza citarne l'autore e l'epoca di pubblicazione, dando conto del ricchissimo novero di autrici, erudite, poetesse, trattatiste in lingua volgare censite, discusse e lodate nell'opera, per contrapporla a quella di Francesco De Sanctis, dalla quale erano state espulse pressoché tutte. Svelando al lettore solo alla fine della sua comparazione che si tratta della *Storia* di Girolamo Tiraboschi, Sanguineti gioca il suo espediente retorico per ragionare su come, nel passaggio da un assetto politico di antico regime al moderno stato borghese, si assista a una progressiva, drastica regressione della posizione della donna anche nell'ambito culturale e letterario e a una estromissione delle autrici dal canone della tradizione, in Italia ancora più che altrove, dal momento che, come è noto, alla letteratura, a

⁸ T. PLEBANI, *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX)*, Roma, Carocci, 2019.

⁹ R. BARTHES, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1988 (trad. it. di B. Bellotto, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, 39).

¹⁰ F. SANGUINETI, *La storia letteraria in poche righe*, il melangolo, 2018, 27-40.

unificazione nazionale compiuta, venne demandato il compito di 'redimere' moralmente e intellettualmente gli italiani e di 'formarli', per usare i termini desanctisiani.

Anche in questo caso, certamente, non si intende presupporre che chi conduce studi e ricerche sulle autrici debba aderire incondizionatamente a tesi come questa: si tratta solo di un esempio, tra i tanti possibili, di come la questione del canone letterario (e del canone delle donne in special modo) ne ponga inevitabilmente altre, di carattere più generale, quand'anche problematiche e conflittuali. Non eluderle non solo pare inevitabile, come si è detto, ma utile per tornare a riflettere sull'idea di letteratura che pratichiamo e condividiamo.

Publicato online sul sito dell'AdI-Associazione degli italianisti il 5 giugno 2023.

